Das

Musikalische Lied

in

geschichtlicher Entwickelung.

Übersichtlich und gemeinfaßlich dargestellt

von

Dr. K. E. Schneider,

Institutslehrer für Ästhetik und deutsche Literatur in Dresden.

Erste — kantillirende — Periode.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1863.

Vorwort.

Der vorliegende Versuch einer geschichtlichen Darstellung des musikalischen Liedes bedarf bei der Neuheit des Gegenstandes und bei der Eigenthümlichkeit seiner Behandlung ein Wort der Erläuterung und Rechtfertigung.

Zwar die wissenschaftliche Behandlung der Geschichte des Liedes ist nicht neu. Der realistische Zug der Gegenwart, der besonders die historischen Wissenschaften auf den Weg mikroskopischer Quellenforschung und monographischer Detaildarstellung trieb, hat auch der Musikgeschichte rührige Kräfte erweckt: sowohl das Gesammtgebiet der Musikgeschichte wie einzelne musikalische Gattungen haben fleißige und glückliche Bearbeiter gefunden. Auch bezüglich der Geschichte des Liedes suchen entweder zusammenfassende Darstellungen seines Gesammtverlaufes oder kürzere Untersuchungen über einzelne seiner Epochen und Formen dieses noch so vielfach dunkle Gebiet aufzuhellen. Die Herausgabe alter Liedersammlungen in der Originalnotation oder wissenschaftliche Kommentare über jene alten Denkmäler wetteifern, die Schätze der Vorzeit vor dem Untergange zu bewahren und ihren substanziellen Gehalt für die Musikgeschichte im Ganzen zu verwerthen. „Das deutsche Lied" von A. Reißmann (Cassel, 1861.) scheint sich den Überblick über die Gesammtentwickelung des Liedes zur Aufgabe gemacht zu haben, geht jedoch über die ältere Hälfte leicht hinweg und verbreitet sich dafür um so ausführlicher und anschaulicher über die spätere, die

allerdings für den Darsteller weit dankbarer ist und dem Publikum ungleich näher liegt. Auch Riehl hat, nach einer im „Morgenblatt“ (1861. Nr. 49. 50) mitgetheilten Probe: „Die verfertigte Sing-Ode (Fragment aus einer Geschichte des deutschen Liedes) von W. H. Riehl“, ein Werk gleichen Inhalts unter der Feder, das besonders durch das kulturhistorische Detail und durch beziehungsreiche Parallelen mit gleichzeitigen Kunsterscheinungen farbenreich und fesselnd zu werden verspricht. K. S. Meister hat bereits angefangen, „das katholische deutsche Kirchenlied“ in einem umfangreichen Werke zu behandeln, das durch die Gründlichkeit seiner Quellenstudien und durch das Zurückgehen auf die ältesten Text- und Notendrucke sich schon jetzt als vorzüglich schätzbar ankündigt. (Erster Band. Freiburg i. Br. 1862.) J. J. Meyer, Custos der mus. Abtheilung der Königl. Bibliothek in München, ist, wie wir einer brieflichen Privatmittheilung dieses verehrten Gelehrten entnehmen, mit der Sammlung der „mehrstimmigen Kompositionen deutscher weltlicher Lieder“ bis ca. 1550 beschäftigt. Andere wiederum mögen Ähnliches vorbereiten oder in Behandlung haben.

Zu diesen Unternehmungen will der vorliegende Versuch gewissermaßen eine Ergänzung bilden, indem er das Lied in den verschiedenen Epochen seiner Entwickelung gleich ausführlich zu behandeln beabsichtigt, das älteste nicht minder wie das neueste, und indem er den Gegenstand von Gesichtspunkten zu beleuchten sucht, die den genannten Vorgängern fern lagen.

Es ist bereits seit Jahren mein Lieblingsplan, das musikalische Lied nach den drei Hauptbeziehungen zu bearbeiten, die es der wissenschaftlichen Betrachtung überhaupt bietet: nach ästhetischer, historischer und praktischer. Der 1ste Haupttheil, der ästhetische, wird die innere Entwickelung des Liedes, seine Genesis aus dem Zusammentritt des lyrischen Textes mit dem Gesange nachweisen und es durch die Unterscheidung von den übrigen Gattungen der Gesangmusik nach seinem Wesen bestimmen, ebenso aber auch die kleinern Modifikationen berücksichtigen, in die der Begriff des Liedes sich historisch auseinandergelegt hat. Der geschichtliche Theil — derselbe, dessen 1ste Periode hier vor-

liegt — hat die äußere Entwickelung des Liedes zu verfolgen, die Anfänge, aus denen es aufgekeimt ist, die ersten embryonischen Ansätze, in denen es eine erkennbare Gestalt annimmt, die Fortschritte und Erweiterungen, die es in formeller Hinsicht macht, die immer wachsende Ausdrucksfähigkeit der Form in Bezug auf die lyrische Textempfindung bis herab zu den reifen Schöpfungen der jüngsten Gegenwart. Der 3te Theil endlich soll sich mit der Praxis des Liedergesanges beschäftigen; und zwar ein Mal mit der Frage, in welchen Gemeinschaftskreis des socialen Lebens der Liedergesang gehört und welche Auswahl von Liedern für den einen oder den andern Kreis sich eignet; sodann aber mit dem Vortrag als solchem, mit der Wiedergabe der Liederkompositionen durch die Sänger nach psychologischer wie nach technischer Seite. Mit einem Wort: es sollte über das Lied Alles gesagt werden, was überhaupt gesagt werden kann, in allen Beziehungen sollte es erörtert, alle dahin schlagende Fragen sollten beantwortet werden.

Daß ich den geschichtlichen Theil zuerst in Angriff genommen, liegt in der Natur der Sache. Ästhetische Untersuchungen über die Entstehung von Gesang und Lied, über das Verhältniß von Text und Musik sind, weil sie nicht ohne spekulative Gedankenarbeit und ohne die gelehrte Fachsprache der Wissenschaft geführt werden können, nicht für das Publikum: sie hätten von dem Werke nur zurückgestoßen, nicht aber, wie ich wünschen mußte, den Leser in den Gegenstand eingeführt und noch weniger ihn dafür erwärmt. Und wissenschaftliche Erörterungen über den Liedervortrag sind, so sehr sie auch das Familienleben, individuelle Privatneigungen, ja das innerste Seelenleben und die kleinen Tragödien der Herzen berühren, gleichfalls nichts sehr Beliebtes: man singt lieber und vertreibt sich die Zeit durch Liedergesang oder ergötzt eine Gesellschaft damit, als daß man sich belehren läßt, welche Lieder man singen solle, wie man sie aufzufassen, wie vorzutragen habe, welche Lieder für den vertraulichen Hausgesang, welche für öffentliche Kreise taugen u. s. w. Dahingegen bietet nun die historische Behandlung des Liedes den großen Vortheil, daß sie dem Darsteller wie dem Leser in den notirten Gesangwerken ein bestimmtes Objekt, einen ganz konkreten Stoff an die Hand giebt, der dem Historiker eine feste Operations-

basis für seine Untersuchungen liefert, und den der Leser selbst in die Hand nehmen, von dem er sich durch den Augenschein überzeugen, den er sich durch Selbstsingen lebendig vergegenwärtigen kann. Und das eben ist's, was man sucht, was die realistisch gesinnte Gegenwart fordert; das ist es zugleich, was es dem Darsteller möglich macht, verständlicher zu reden und ein populäreres Werk zu geben, als philosophische Spekulationen oder praktische Rathschläge es sind.

Nun kann aber die darstellende Musikgeschichte zur Musik selbst eine zwiefache Stellung einnehmen: entweder die antiquarisch untersuchende, philologisch zergliedernde, oder die ästhetisch darstellende, belehrend unterhaltende. Folgt der Historiker der erstern Methode, so nimmt er die Tonwerke nicht unbefangen hin wie sie vorliegen, sondern er fragt, ob es auch die echten sind für die sie sich ausgeben, er forscht nach ihrer Entstehung und ihrem Alter, untersucht die arithmetischen Tonverhältnisse, auf denen sie basiren, die Methode, wonach sie geformt sind, prüft, wie sie sich zur Idee ihrer Gattung, zum Begriffe der musikalischen Schönheit verhalten und welcher Werth ihnen demnach zukommt. Dem kritischen Forscher sind die Tonwerke, zumal die alten, keine fertigen Objekte, keine ausgemachte Sache: vielmehr geht er zweifelnd, voraussetzungslos an sie heran, zerlegt sie in ihre Bestandtheile, blickt durch ihre in Noten fixirte Gestalt hinab auf ihren Grund und Quell und läßt sie entweder in dieser Zergliederung aufgelöst liegen oder setzt sie aus der kritischen Auflösung wieder zu organischen Ganzen zusammen, läßt sie durch Anerkennung ihres Thatbestandes gleichsam zum zweiten Male vor unsern Augen entstehen. Macht dagegen der Darsteller das zweite Verfahren der Behandlung zu dem seinigen, so nimmt er, absehend von aller kritischen Untersuchung, die alten Notationen, wie sie durch wiederholte und berichtigende Redaktion früherer Forscher zu allgemeiner Anerkennung festgestellt sind, so daß an ihrer geschichtlichen Existenz im Ganzen, wie an ihrer detaillirt ausgeführten Gestalt kaum noch ein Zweifel obwalten kann. Auf dieser Grundlage nun macht er sich's zur Aufgabe, die Tonwerke der Vergangenheit in unsere Zeit zu übertragen, sie dem modernen Bewußtsein nahe zu bringen, sie in Parallele mit heutigen

Erscheinungen zu setzen, Seiten daran aufzufinden, von denen sie noch am Ehesten ein Interesse zu bieten vermögen, Fragen von allgemein menschlicher Bedeutung daran zu knüpfen u. s. w.

Keine dieser beiden Methoden schien mir, wenn man sie einseitig festhält, die richtige und zweckentsprechende zu sein. Die erstere nützt lediglich der Wissenschaft, ihre Werke sind nur für wenige Auserwählte berechnet, nur dem gelehrten Fachkenner verständlich, dem Publikum im Ganzen bleiben sie fremd, tragen Nichts zur allgemeinen Musikbildung, zu einem gediegnern Urtheil über Tonwerke, zu einer geschmackvollern Vortragsweise des Gesanges oder Instrumentalspiels bei. Die andere Methode, die von gründlichem Quellenstudium oder tiefdringendem Nachdenken Nichts wissen will, bezweckt mit ihrer feuilletonartigen Behandlung nur leichte Unterhaltung und geht daher über die schwierigsten Fragen, über die dunkelsten Punkte so oberflächlich hinweg, daß sie ihr dilettirendes und naschendes Publikum zu der nämlichen Oberflächlichkeit der Auffassung verleitet, ihm allen Ernst der Gesinnung, alle aufrichtige Theilnahme, alle Hochschätzung für die betreffenden Tonwerke raubt, mithin das Publikum musikalisch demoralisirt.

Im Gegensatz zu dieser doppelten Einseitigkeit bin ich bemüht gewesen, beide Methoden mit einander zu verschmelzen und sowohl der Musikwissenschaft, historisch wie ästhetisch, durch Gründlichkeit förderlich zu sein, als auch dem Schönheitssinne des Lesers durch gefällige Darstellung zu genügen. Die Gesammtentwickelung des musikalischen Liedes in übersichtlicher und ansprechender Darstellung ist der Zweck meines Werkes; aber ich habe diesen Zweck weder in der trocknen Weise des Gelehrten durchführen, noch auch den Leser in der leichtfertigen Weise spannender Romanfabrikate bloß vorübergehend kitzeln wollen.

Das Werkchen beabsichtigt eine Übersicht über die Entwickelung des musikalischen Liedes, d. h. über seine Hauptmomente, über seine wesentlichsten Formen, zu denen es sich historisch befestigt hat: es will den eigentlichen Grundstock und Leitfaden aufzeigen, an dem sich das Lied fortgebildet und zu seiner gegenwärtigen Gestalt ausgeprägt hat.

Es will in dieser Beziehung nicht allumfassend, nicht minutiös erschöpfend sein, keinen Katalog der gesammten Liedliteratur zusammenstellen, nicht Alles und Jedes namhaft machen, was unter dem dehnbaren Namen „Lied" irgend ein Mal aufgetaucht ist. Es will sich vielmehr nur auf das Bedeutsame beschränken, auf die große Heerstraße der Entwickelung; und diese hat immer nur durch bestimmte Länder geführt, ist immer nur das Privilegium einzelner Völker gewesen. Das waren — im Abendlande — Anfangs die romanischen Franzosen und später die Deutschen, in deren Hände die Fortbildung des Liedes fast einzig und allein gelegt erscheint. Das Ausland dagegen hat das dort Geschaffene sich nur angeeignet und quantitativ in die Breite geführt. Wo bei andern Völkern eine eigenthümliche Originalschöpfung hervortritt, wie in den Melodien des skandinavischen Nordens, Schottlands und Schwedens, oder wo sich aus dem Grundstamm eine abweichende Species abzweigt, wie etwa das italienische „Madrigal", sind es nur Segmente der Peripherie, vorübergehende Sonderformen gewesen, die an ihrem Orte Berücksichtigung finden werden.

Ebenso ist dasjenige ausgeschlossen worden, was innerhalb Deutschlands selbst der Entwickelung nicht wesentlich genützt hat, sondern nur Produktion in zweiter Linie, praktische Anwendung des einmal gewonnenen Principes, Vervielfältigung einer epochemachenden Entwickelungsstufe gewesen ist. Dieser Fall tritt z. B. bei den zahlreichen Liedersammlungen der kontrapunktischen Periode ein, die alle nur typische Wiederholungen der damals stehenden Kompositionsmethode sind und schon deshalb nicht sämmtlich gekannt oder analysirt zu werden brauchen. Das Nämliche gilt von der unübersehbaren Fluth moderner Liederkompositionen, die, mit einzelnen hervorragenden Ausnahmen, das herrschende Princip der Dramatik auf alle erdenkliche Weise ausbeuten, zugleich aber zu inhaltsleerer, gefühlsheuchelnder Bänkelsängerei verwässern. Zwar das Totalbild der Gegenwart helfen auch sie ausfüllen, der Geschichte gehören auch sie an; aber als uniforme Gestalten, von denen die eine genau so aussieht wie die andere, nimmt die Geschichtschreibung keine Notiz von ihnen. Eben weil es keine bahnbrechende Geister, sondern nur breittretende Talente sind,

verdient diese Schaar fabrikmäßiger, für die fade Unterhaltung arbeitender Salonkomponisten nur en masse, als kunstgeschichtliche Gruppe Beachtung, die Einzelnen aber sind für die nach großen Gesichtspunkten zeichnende Geschichte gleichgültig.

Ausgeschlossen ist endlich, weil sich's um die Gesammtentwickelung des Liedes handelt, der lyrische Einzelgesang in den andern Gattungen der Gesangmusik, z. B. die Arien, Arioso's und Kavatinen in der Oper: die Volkslieder in den Opern Philidor's, Isouard's, d'Alayrac's, Boieldieu's, Auber's u. s. w., die volksthümlichen Weisen bei Hiller, Mozart, Reichardt, Marschner, Lortzing u. A. und deren zahlreicher Nachwuchs in den bouffes Parisiens Offenbach's, Maillart's und Konsorten oder in den deutschen Singspielen und Possen der neuesten Zeit; ebenso die Arien und Pastorale's im Oratorium, welche z. B. bei Bach, Händel und Spätern den großartigen Ernst der Chorgesänge unterbrechen. Allerdings finden sich gerade unter diesen Episoden kostbare Perlen der musikalischen Lyrik, ja der lyrische Fond mancher Komponisten koncentrirt sich geradezu in diesen kleinen Einzelgesängen. Jedoch hätte das Werkchen, wenn diese reichhaltige Literatur wäre aufgenommen worden, eine übermäßige Ausdehnung bekommen und sich von seinem eigentlichen Zwecke allzuweit entfernt.

Um so mehr bin ich bemüht gewesen, den Begriff der Entwickelung im Auge zu behalten und den Quellen nachzuspüren, aus denen das Lied erwachsen ist, sowie die Übergänge und Fortschritte zu beobachten, in denen es seine Form stufenweise vervollkommnet hat. In dieser Beziehung scheint mir die bisherige Geschichtschreibung der Musik nicht genug gethan zu haben. Sie hat sich zu sehr damit begnügt, chronistenartig, äußerlich referirend bloß die Tonsetzer und ihre Werke in zeitlicher Reihenfolge aufzuzählen, das Leben der erstern, die Gestalt und Eigenschaften der andern zu beschreiben und schließlich nach den bedeutendsten Komponisten und Epochen eine Art von Zeiteintheilung in den Gesammtverlauf der Musikgeschichte zu bringen. Nur wenige neuere Geschichtschreiber haben, in dem richtigen Bedürfniß nach vertiefender Darstellung, ihren musikalischen Detailbildern den großen Hintergrund der gleichzeitigen Kulturverhältnisse untergebreitet oder

an die betreffenden Kompositionen den Maßstab ästhetischer Schätzung gelegt, schwebende Fragen der musikalischen Praxis auf spekulative Principienerörterungen, Einzelerscheinungen auf allgemeine Gesetze zurückgeführt. Hieße es aber nicht gründlicher verfahren, und würden die Objekte der Musikgeschichte dem Leser nicht persönlich näher gerückt, wenn man die Werke — mehr, als es bis jetzt geschehen ist — vor Allem aus der religiösen Grundanschauung der jedesmaligen Geschichtsepoche, aus dem Naturell des Volkes, aus den mitsprechenden Faktoren des Klima's, der landschaftlichen Umgebung u. s. w. begriffe; wenn man die Tonwerke in erläuternde Parallele mit den sonstigen Kulturerscheinungen der Zeit setzte, den Gesang speciell aus dem mehr oder minder entwickelten Empfindungsleben der Völker und zumal aus ihrer gleichzeitigen Dichtung herleitete? Möglich, daß es ein unglücklicher Drang meiner Natur nach Gründlichkeit ist und dabei eine anmaßliche Überschätzung meiner Kräfte mit unterläuft: aber ich habe es bei dem vorliegenden Gegenstande für meine Aufgabe gehalten, nicht bloß historisch auf die Quellenschriften und Originalnotationen, soweit sie mir zugänglich waren, zurückzugehen, sondern bis zu den verborgenen Quellen im Seelenleben vorzudringen, um die Entstehung und allmälige Gestaltung des Gesanges, die immer zunehmende Ausdrucksfähigkeit der musikalischen Form für die lyrische Empfindung nachzuweisen. So erst, wollte mir scheinen, wurden die letzten Fragen beantwortet, die geheimsten Fäden bloßgelegt, aus denen eine ganze Gattung ihre ersten zarten Ansätze gesponnen; und dem Leser wurde auf diese Weise der Genuß zu Theil, etwas sehr Altes und Dunkles sich nicht bloß bis zur Klarheit nahe gebracht, sondern es zugleich aus höchst natürlichen, echt menschlichen Anfängen sich entwickeln zu sehen, im eignen Innern, aus persönlich bekannten Erfahrungen nachzufühlen, wie all dergleichen habe entstehen können und wie es nothwendig die Gestalt habe annehmen müssen, in welcher es vorliegt. Es ist für den Verfasser ebenso anziehend, nachzuweisen, als für den Leser, zu erfahren, woraus der Gesang im Alterthum und woraus er im christlichen Abendlande entstanden ist, wie er dort nur eine lautere Textrecitation hat sein wollen, hier wesentlich eine Schöpfung des gemütherweckenden Christenthums,

eine selbständige Tonsprache des Seelenlebens gewesen ist; wie er aber seine früheste Form lediglich von der Kirche auf Grund der von den Griechen erfundenen Diatonik bekommen hat, wogegen er seinen Empfindungsgehalt dem frisch empfindenden, naiv schaffenden Volksgemüthe verdankt. Im Einzelnen suchte ich darzuthun, wie der angeborne Toninstinkt der heidnischen Urvölker aus den rohesten Elementen die einfachsten Tongänge bildete, wie sich aus diesen die ältesten rhythmischen Melodien des Volksgesanges zusammensetzten und sich aus diesen der Einzelgesang herausrang. Es kam mir ferner darauf an zu zeigen, wie unter dem Einfluß der Kreuzzüge die lyrische Poesie im Abendlande erwachte, wie sich das Gemüthsleben der germanischen Völkerstämme zu edlern Empfindungen, ihre Dichtung zu klangvollern Maßen läuterte, wie sich endlich aus der dichterischen Liedform allmälig die analoge Grundform des musikalischen Liedes entwickelte. Ebenso habe ich den Zusammenhang aufzudecken versucht, der zwischen den einzelnen Gesangstufen unserer Periode besteht, den Fortschritt der einen über die andere, die kleinen Erfindungen und Besserungen einer jeden in formaler Beziehung, welche von der mittlerweile erwachten kunstmäßigen Behandlung am Liede vorgenommen werden, während sich als die reinste Form des Liedes und als der Höhepunkt des ganzen Zeitraums das kunstlose Volkslied und das demselben treu nachgebildete Kunstlied emporhebt. Alle Gesangstufen des Zeitraums aber im tiefsten Grunde aus der überall gleichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Seelenorganismus abzuleiten und sie methodisch auf das ihnen inwohnende Princip der Kantillation zurückzuführen, war die letzte und vielleicht dankbarste Aufgabe.

Und hier war es, wo mir das Bedürfniß und der Plan einer Periodisirung der Geschichte des Liedes aufstieg, hier, wo das gemeinsame Gestaltungsprincip der ältesten Gesangversuche vor den vergleichenden Blick trat und die Vermuthung nahe legte, es möchte auch in den Werken der spätern Epochen eine ähnliche formale Gesetzmäßigkeit verborgen sein. Und eine solche ergab sich für die einzelnen Perioden, deren ungefähre Scheidung schon weltgeschichtlich oder kulturhistorisch mehr oder weniger deutlich vorgezeichnet ist, bei weiterm Suchen

wirklich. Schon dem unbefangenen Auge verräth sich eine gewisse Ähnlichkeit der Gesammthaltung bei sämmtlichen Tonwerken einer einzelnen Periode; bei näherer Untersuchung jedoch treten ganz bestimmte Kennzeichen an denselben hervor und zuletzt laufen all diese Merkmale in ein einziges durchgehendes Gesetz der Gestaltung zusammen, lassen eine ganz bestimmte Methode erkennen, nach welcher sie, instinktiv oder bewußt, geformt sind — eben diejenige, welche ich am Eingange unseres Gegenstandes als Theilungsprincip für die Periodisirung der Liedgeschichte aufgestellt und wonach ich die Perioden selbst benannt habe. Diese nicht beliebig ersonnene und von außen herangebrachte, sondern in den Werken selbst schlummernde Gesetzmäßigkeit der formalen Gestaltung — das sagte ich mir — müsse das richtige, das einzig mögliche Princip sein, wonach sich die Musikgeschichte überhaupt in bestimmte Zeitabschnitte gruppiren lasse. Während die Musikhistoriker bisher ganz nach ihrer individuellen Willkühr die verschiedensten Eintheilungsversuche der Musikgeschichte angestellt hatten, schien mir in jenem Princip etwas durchaus Analoges gefunden zu sein, als wonach die Wissenschaft die Geschichte der übrigen Künste schon längst zu periodisiren pflegt: etwas ganz Ähnliches, als wenn man z. B. in der Geschichte der griechischen Baukunst oder Plastik eine Epoche des strengen oder erhabenen und eine andere des schönen Styls annimmt, oder wenn man die christliche Kirchenbaukunst in die romanische oder byzantinische und in die germanische oder gothische zerfallen läßt, oder wenn man etwa mit Hegel das Gesammtgebiet der Künste in den Stufengang des Symbolischen, Klassischen und Romantischen gliedert. Diese Unterscheidungen sind, abgesehen von ihrer sonstigen Richtigkeit, den betreffenden Künsten nicht äußerlich aufgedrungen, sondern aus ihrem Wesen selbst, aus der Methode ihrer Formbildung hervorgegangen. Ebenso ist jenes musikalische Eintheilungsprincip aus dem innern Entwickelungsprozesse der Musik als solcher, aus dem Verfahren ihrer formalen Gestaltung, aus dem Grade, inwieweit die Form über den Textinhalt auf den verschiedenen Stufen Herr geworden ist, genommen. Und eine andere als diese innere Methode scheint es mir überhaupt nicht geben zu können, wenn man den gesetzmäßig

verlaufenden und aufsteigenden Prozeß der Musikgeschichte logisch und stichhaltig nach Perioden eintheilen will. Die Neuheit dieses Versuches möge es entschuldigen, wenn ich mich hier ein Wenig ausführlicher darüber verbreite.

Es wird immer, je nach der individuellen Begabung und Neigung der historischen Darsteller, zwei Arten der Geschichtschreibung geben: die objektiv erzählende, streng historische und die philosophisch begründende, ideell zusammenfassende. Erstere hat den Vorzug, daß sie die geschichtlichen Thatsachen mit gewissenhafter Treue genau in der Reihefolge aufführt, wie die Geschichte selbst sie geordnet hat, daß sie dieselben aus ihren wirklichen Ursachen herleitet, sie ganz in dem Gewande, in der Umgebung, unter den Umständen auftreten läßt, wie sie einst in der Wirklichkeit ihres Geschehens aufgetreten sind. Klare, übersichtliche Darstellung, ruhige, anschauliche Detailzeichnung empfehlen diese Methode besonders dem realistisch gesinnten Leser. Anderseits droht ihr aber auch die Gefahr, alle die einzelnen Thatsachen nur als einzelne zu begreifen, sie zu lauter gesonderten und selbständigen Gliedern auseinanderfallen zu lassen und keine übergreifende Einheit, keine beherrschende Idee zu haben, aus welcher sie alle fließen und in deren weites Gewand sie zusammengefaßt wären. Es droht ihr die Gefahr des Aphoristischen, Zerstückelten, der unruhigen Zerfahrenheit in mosaikähnliche Einzeldetails. Erst der denkende Leser, der mit den Thatsachen schon anderweitig vertraut ist, sammelt sie aus der aneinanderreihenden Erinnerung zum Totalbilde und stellt sie selbst unter die verbindende Idee, die aus der Fülle der Thatsachen als die zeugende Urkraft seinem sinnenden Blicke gebieterisch entgegentritt. Der noch Unkundige dagegen bemächtigt sich des Details nur nach einander und überkommt es in derselben Vereinzelung, worin ihm der Erzähler es darreicht.

Dem gegenüber bindet sich die zweite Methode — die ideell zusammenfassende habe ich sie genannt — nicht streng an die historische Wirklichkeit, an das zeitliche Kostüm, an die Reihefolge der Begebenheiten u. s. w.; vielmehr sucht sie nach der innern Verwandtschaft, nach dem gemeinsamen Geistes- oder Ideengehalte in denselben und

stellt sie, selbst wenn sie zeitlich und örtlich auseinanderliegen, zu einer Gruppe zusammen, ordnet sie zu der stetigen Linie eines Entwickelungsprozesses. Wer könnte läugnen, daß dies Verfahren sich einer gewissen Gewaltthätigkeit, einer Untreue gegen die historische Wirklichkeit schuldig macht und es nirgends zum anschaulichen Bilde der einzelnen Thatsachen bringt? Einem philosophischen, wie es scheint beliebig konstruirten Plane werden hier die historischen Begebenheiten eingeordnet und allein ihm zu Liebe oder dem bloßen Scharfsinn des Erfinders zu schmeicheln, wird Auseinanderliegendes verbunden und zeitlich Verbundenes getrennt. Diesem Einwurfe muß aber entgegengehalten werden, daß im Reiche des Geistes, bei aller Strenge der Gesetzmäßigkeit im Ganzen, bei aller Entschiedenheit des großen, ununterbrochenen Fortschritts, doch im Einzelnen Freiheit herrscht, daß der Verlauf der Geschichte ein flüssiger Strom, eine wogende, freie Bewegung ist, in welcher durch das Spiel des Zufalls auseinandergeworfen erscheint, was nach Ursprung und Tendenz zusammengehört und daß die Thatsachen nur des erkennenden Geistes warten, um in dieser innern Zusammengehörigkeit und höhern Einheit begriffen zu werden. Wenn nun die historische Wissenschaft diesen geschichtsphilosophischen Gesichtspunkt an die Spitze ihrer Betrachtung stellt und zum Maßstabe ihrer Anordnung macht; wenn sie vorerst nach dem zeugenden Geiste, nach dem substanziellen Ideenkerne in den zerstreuten Erscheinungen fragt und die innerlich verbundenen auch in ihrer Darstellung zusammenfaßt — wer will den Stein auf sie werfen, daß sie unhistorisch, daß sie gewissenlos und eigenmächtig verfahre, daß sie von einer spekulativen Grille besessen oder von der persönlichen Eitelkeit des Darstellers verführt sei? So wenig der Geist ein bloßes Kaleidoskop der bunt belebten Welt ist, so wenig ist die Geschichtschreibung eine bloße Kopistin dieser bunten Mannigfaltigkeit. Wie der überschauende und denkende Geist nach dem festen Gesetze in der Flucht der Erscheinungen fragt, nach der Dauer und Einheit im Wechsel, nach den Ideen des schaffenden Weltgeistes, welcher all die bunten Gestalten, gleichwie mit unsichtbarer Hand aus der Höhe, nach den Plänen seiner Weisheit leitet: ein ebenso begründetes Recht hat der Geschichtsforscher, vor

Allem diesem Walten der göttlichen Idee nachzuspüren, den großen Strom der Einheit durch alle die wechselnden Erscheinungen aufzuzeigen und nach diesem Plane der Gottheit sich das Schema, das System seiner wissenschaftlichen Anordnung zu konstruiren, dem sich die Thatsachen und Gestalten nur dienend und bestätigend einreihen. Was geistig zusammengehört, wird trotz seiner zeitlichen Trennung verbunden; und was zeitlich oder örtlich beisammenliegt, wird, falls es nicht auch innerlich verbunden ist, getrennt. So treten auf dem unendlichen Felde der Geschichte die einzelnen Thatsachen und Erscheinungen zu geschlossenen Gruppen zusammen und viele solcher Kreise werden wiederum durch die gleiche Idee, durch die eine Tendenz, welcher sie entstammen oder dienen, zu einer Epoche verbunden. Was geistig einem Zeitraum angehört, kann seiner zeitlichen Erscheinung nach in verschiedenen in Wirklichkeit getreten sein; und was seinem historischen Auftreten nach in einen Zeitraum zusammenfällt, gehört diesem noch nicht innerlich an. Um bestimmter zu sprechen: überall in der Geschichte kündigt sich mitten im ruhigen Verlauf des Bestehenden ein neuer Gedanke, ein höherer Drang durch vereinzelte prophetische Züge vorgreifend an; und ebenso zittern in der neuen Ordnung der Dinge noch absterbende Schatten des Vergangenen lebenszähe aber lebensunkräftig nach. Überall verschwimmt ein beherrschendes Princip, ein Zeitraum in den vorangehenden und den kommenden, nirgends ist scharfe Scheidung der Grenzmarken nach der mathematischen Meßschnur, nirgends beziehungsloses Auseinanderhalten der Perioden möglich. Meist gegen den Ablauf eines Zeitraums regen sich, unruhig und zerstörungssüchtig, schon Andeutungen des künftigen; und ebenso klingen verhallende, nachhinkende Spuren des scheidenden noch in die neue Epoche herüber. Das Alte dauert noch eine Weile fort, während das bestimmende Princip der nächsten Epoche schon in Wirksamkeit getreten ist; und anderseits dringt schon ein neuer Geist umgestaltend in die Gegenwart herein, während der gerade herrschende sich noch nicht ausgelebt hat.

Dies gilt nun mehr als von jedem andern von diesem ersten Zeitraum unseres Gegenstandes. Mit dem grauesten Alterthum beginnend,

habe ich ihn fortgeführt bis in die neue Zeit herein, bis ungefähr zum Jahre 1600. Das ist nicht bloß ein sehr langer Zeitabschnitt, der ohne jede historische Analogie sein dürfte, sondern er befaßt auch das Verschiedenartigste von Geschichtsepochen und Standpunkten in sich: die orientalisch antike wie die germanisch christliche Welt, Morgenland wie Abendland, Alterthum wie Mittelalter, Gegensätze der diametralsten Art fallen in ihn zusammen. Aber ich habe alle diese Gegensätze übersehen zu dürfen geglaubt um des einen musikalischen Principes willen, welches sie beherrscht, um der gleichen Methode willen, nach welcher alle Gesangversuche der einzelnen Kulturstufen und Nationalitäten dieses Zeitraums sich bilden und welche über all diese Gegensätze wie eine zwingende Macht übergreift: nämlich der Kantillation. In jeder andern Beziehung weit auseinandergehend, sind die hier verbundenen Geschichtsepochen und Weltanschauungen Eins in der Art und Weise, wie sie ihre Melodien formen, wie sie den dichterischen Text in Gesang umsetzen. Eine solche Auffassung mag neu sein, eine solche Anordnung kühn und gewaltsam erscheinen — ich halte sie für richtig, wenn eben nach ausschließlich musikalischen Gesichtspunkten entschieden werden soll. Und nach andern kann in der Musik, zumal in der systematischen Konstruktion ihrer Geschichte, nicht entschieden werden. Im Großen und Ganzen bleibt zwar jede Kunst vom Kulturgange der Menschheit im Allgemeinen abhängig; im Einzelnen jedoch folgt sie zugleich Gesetzen, die in ihrer Eigenthümlichkeit und Sonderstellung, in ihrem Material und ihrer Stoffwelt begründet sind. Wie nun in allen Künsten die geschichtliche Entwickelung hauptsächlich durch das Verhältniß von Form und Inhalt bedingt ist, durch die Energie, womit die Technik den geistigen Gehalt des Zeitalters sich aneignet, durch den Grad, in welchem sie ihn bewältigt und beide Faktoren sich harmonisch durchdringen: so in der Musik durch die Methode, wie die Melodie, diese eigentliche Grundgestalt der Musik sich bildet, wie allmälig Ausdruck in sie kommt, wie sie die poetische Empfindung zum Tönen bringt u. s. w. Mir wenigstens ist dieser Bildungsprozeß als der wichtigste in der Geschichte der Tonkunst, als der leitende Faden erschienen, an dem sie sich dahinspinnt, die Elemente des Rhythmus, der Har-

monie u. s. w. in sich aufnimmt und weitere, kunstvollere Gattungen aus all diesen mitwirkenden Kräften erzeugt. Ich habe deshalb keinen Anstand genommen, diesen Bildungsprozeß zur Unterlage meiner ganzen Darstellung und die Stationen, die ich auf diesem Wege zu entdecken glaubte, zu Grenzsteinen meiner Periodeneintheilung zu wählen. Und ein Mal auf diesem Principe fußend, war ich denn auch genöthigt, der ersten Periode die unnatürliche Ausdehnung zu geben, die sie in meiner Behandlung bekommen hat und die kulturgeschichtlich so entgegengesetzte Elemente in sich begreift. Aber musikalisch sind es, wie gesagt, keine entgegengesetzten, sondern durch die methodische Gleichheit ihrer Textbehandlung und Melodiebildung verbundene und unter einander gleichgestellte.

Nach diesem Verfahren ist zugleich dasjenige aus unserm Zeitraum ausgeschieden worden, was zwar zeitlich innerhalb seiner Grenzen fällt, principiell aber erst dem nächsten Zeitraume angehört. Während der letzten Jahrhunderte unserer Periode nämlich, ja schon seit dem Minnegesange (um 1200) dringen in die Methode der Kantillation die frühesten Experimente von kontrapunktischer Behandlung des Gesanges herein und erstarken im Laufe der Zeit zu einer solchen Ausschließlichkeit, werden zu einer solchen Macht, daß sie sich neben die kantillirende Methode völlig ebenbürtig und gleichberechtigt stellen, ja diese sogar überwuchern und zuletzt verdrängen. Aber ich habe diese Erscheinungen bei Seite gelassen und sie in die folgende Periode verwiesen, um nicht den stetigen Zusammenhang des ersten Zeitraums, den übersichtlichen Fortgang der kantillirenden Gesangentwickelung zu unterbrechen. Auch hier habe ich der Idee des strengen Fortschritts, der methodischen Einheit und Gleichartigkeit die zerstreuende Besprechung des nur zufällig Gleichzeitigen geopfert und auf die parallelen, seitwärts vom Wege abliegenden Erscheinungen nur flüchtig hingedeutet, um so das Gesammttableau des Zeitraums in seinem wirklichen Bestande wenigstens ahnen zu lassen. Sobald daher im Verlaufe der Kantillation sich kontrapunktische Regungen kund geben und wie sie sich von da an neben dem kantillirenden Liede des Minne- und Meistergesanges als gleichlaufende Entwickelungslinie dahinziehen — diese

zur Orientirung nothwendigen Seitenblicke sind nirgends unterlassen worden. Auf diese Weise ist der chronologischen Darstellungsweise, soweit es nöthig schien, Rechnung getragen, die maßgebende aber und meine Darstellung beherrschende ist die ideell zusammenfassende, die nach dem innern Zusammenhange zwischen dem Einzelnen fragt und nach dieser Zusammengehörigkeit verbindet und gruppirt.

Und diese Auffassung des Gegenstandes dürfte vielleicht um so eher Billigung finden, je mehr der Leser die Überzeugung gewinnt, daß in dem durchlaufenen Zeitraume wirklich eine solche Einheit der Methode, eine solch durchgehende Konsequenz des Principes waltet, wie ich sie nachgewiesen zu haben glaube. Und zwar nachgewiesen ohne mein Zuthun, ohne besondere Kunstgriffe, ohne mit einem fertig ausgebauten Schema herangekommen zu sein, dem ich die einzelnen Gesangformen der Epoche gewaltsam hätte einzwängen müssen, sondern allein auf Grund der vorhandenen Gesangerzeugnisse selbst und deren nüchternster Betrachtung, nach langwieriger und immer wiederholter Vergleichung derselben unter einander, nach sorgfältiger und vorsichtiger Belauschung ihrer Eigenthümlichkeiten, ihrer Bildungsmethode, ihres Charakters. Erst auf diesem Wege fast mikroskopischen Eindringens machte sich eine gewisse Gleichartigkeit, ein gemeinschaftlicher Grundzug in all den Gesangversuchen bemerkbar, hinter dem sich zuletzt, als Resultat der Untersuchung, die von mir so benannte Methode der Kantillation als das durchgehende Gesetz erschloß.

Anders als mit diesem Streben nach Gründlichkeit war es mir persönlich unmöglich, den Gegenstand zu behandeln, ja anders kann er meiner Überzeugung nach und wenn die Arbeit Gewinn bringen soll, überhaupt nicht behandelt werden. Jeder, der sich auf Untersuchungen über älteste Musik einläßt, wird unvermeidlich auf Fundamental- und Principienfragen geführt, denen er nicht ausweichen kann: denn die historischen Anfänge der Musik weisen auf die psychologische Basis zurück, aus der sie im letzten Grunde geflossen und aus der sie um so nothwendiger hergeleitet werden müssen, je unsichrer die historischen Anfänge selbst sind. Da aber über diesen Gegenstand noch nichts Zusammenhängendes und Erschöpfendes vorliegt, so steht der Forscher mit
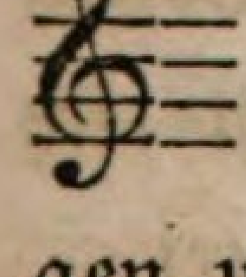
diesen neuen und nicht leichten Untersuchungen völlig allein. Nur flüchtige Notizen oder Andeutungen liegen darüber hier und da zerstreut vor, aber es giebt keine Quellenschriften, keine gründliche Gesammtbehandlung dieses Gegenstandes. Selbst unter theoretisch gebildeten, denkenden Fachmusikern hat sich mit diesen Grundfragen selten Jemand befaßt, überall stößt man auf Befremdung, auf schwanke Vermuthungen. Was sich von der Geschichte des Liedes im Ganzen behaupten läßt, gilt vornehmlich von diesem ältesten Zeitraum: es ist ein noch dunkles Gebiet, ein noch unberührter, jungfräulicher Boden, in dessen stilles Gehege noch keine Hand hineingegriffen hat, noch keine Leuchte der Forschung erhellend eingedrungen ist: in unentweiheter, uranfänglicher Schöpfungsfrische liegt er da, wie aus Gottes Hand gekommen. Was hier geschaffen werden soll, muß geradezu aus dem Nichts geschaffen, aus dem Rohesten herausgehauen werden; der Darsteller muß sich das Material weniger aus vorhandenen Werken — denn diese lassen ihn im Stich — als aus dem still arbeitenden Schacht seines Denkens herbeiholen und den Aufbau dieser neuen Stoffwelt gleichfalls nach selbstgefundenem Plane konstruiren.

Ein erster Versuch dieser Art bedarf daher ebenso sehr der Nachsicht der Kritik wie der des Publikums. Er ist das Werk der Einsamkeit: nicht bloß in der Stille der Studirstube, in der anregenden Meditation von Naturwanderungen entstanden, sondern auch ohne Besprechung, ohne Rath oder Kritik von Freunden, lediglich aus eignem Nachdenken, aus völlig isolirten Privatstudien des Verfassers erwachsen. Die in dem Werke besprochenen Gegenstände sind nicht der Art, daß sie sich dem Nachdenken des Forschers sofort enthüllten, daß darüber immer gleich etwas Richtiges gesagt werden könnte, sich überall gleich die volle Wahrheit, der reine Thatbestand ermitteln ließe. Tief und dunkel, wie diese Stoffe sind, können sie von dem Einzelnen nur gestreift, ihrem wahren Sachverhalte nach nur geahnt werden; ihre absolute Erkenntniß aber wird sich erst allmälig, nach vielfachen Einzeluntersuchungen durch Denkende und Gleichstrebende gewinnen lassen. Und dazu will der vorliegende Versuch nur ein erster Anfang, eine freundliche Aufforderung sein. Er tritt fürwahr nicht mit dem Anspruch auf, etwas

Fertiges zu geben, seinen Gegenstand zum Abschluß gebracht zu haben; im Gegentheil, er will auf den Stoff nur hinweisen, Andere zu gleichen Forschungen nur anregen und diesen vorarbeiten, damit so Klarheit in jene dunkeln Parthien komme, über jene ältesten Gesangdenkmäler die volle Wahrheit offenbar und der Musikgeschichte nach und nach der sichre Thatbestand in dieser Beziehung überliefert werde, nachdem man sich bisher zu sehr bei Traditionen oder Vorurtheilen beruhigt hatte.

Und dabei möchte ich besonders einzelne Punkte der Aufmerksamkeit der Historiker empfehlen: am Meisten die von mir vorgeschlagene Periodisirung der Liedgeschichte, die im Wesentlichen zugleich den Grundriß der Musikgeschichte im Ganzen enthält, wobei ich freilich voraussetze, daß sich der Forscher mit der gleichen Intensität des Nachdenkens, mit der gleichen Ausschließlichkeit des Interesses der Aufgabe hingebe, die ich ihr gewidmet habe. Nur so wird Manches, was neu oder gar befremdlich erscheint, schwinden und die Einzelnen werden sich mit ihrem eignen Nachdenken, mit ihren selbstgefundenen Resultaten dem von mir betretenen Wege vielleicht mehr und mehr nähern. Scheiden sich dagegen unsre Wege, erweist sich der von mir gemachte Vorschlag als unhaltbar, so werde ich der Erste sein, der von Einsichtsvollern Belehrung annimmt und eine liebgewordene Entdeckung preisgiebt. Für jetzt aber mußte ich, falls ich der Wissenschaft einen ernstgemeinten Vorschlag machen wollte, meinen Versuch mit der ganzen Wärme der Überzeugung, mit dem vollen Vertrauen auf seine logische Richtigkeit und Haltbarkeit hinstellen. In der That ist diese von mir aufgestellte Periodisirung der Musikgeschichte sowie der innere Nachweis der Erscheinungen das Einzige an meiner Arbeit, worauf ich einigen Werth lege. Im Übrigen mag ich mannigfach geirrt haben, hier und da werde ich zu ausführlich, anderswo unvollständig oder dürftig gewesen sein, ja vielleicht habe ich mich stellenweise an der Durchforschung von Dingen abgemüht, die entweder gar nicht von der Wichtigkeit sind, wie sie mir erschienen, oder über die das Urtheil — und vielleicht ein richtigeres, als das meinige — längst feststeht. Aber die Entwickelung im Ganzen, die psychologische Begründung, aus der ich die Einzelerscheinungen herzuleiten bemüht war, und besonders die Theilung, die ich dem Gesammtverlaufe

der Musikgeschichte zu geben versucht habe — diese wünschte ich der Beachtung werth und von Urtheilsfähigen geprüft und anerkannt zu sehen.

Bei dieser in die Tiefe gehenden Tendenz kann das Werkchen einen weiten Leserkreis unmöglich finden: es wird sehr bescheiden anklopfen, sich mühsam seinen Weg suchen müssen; höchstens denkende Musiker und Gesangfreunde werden ihm einen Blick zuwerfen und selbst ihnen wird es zunächst nur Verwunderung erregen und mehr als eine harte Zumuthung stellen: es ist ganz danach angethan, Opposition, Debatten über Principienfragen hervorzurufen. Trotzdem war es mein Bestreben, auch dem größern Publikum durch ansprechende Darstellung verständlich zu sein und es für den immerhin fernliegenden Gegenstand zu erwärmen. Die Untersuchungen selbst konnte ich nicht umgehen, wollte ich mich nicht um den dankbarsten Theil meiner Arbeit bringen. Auch philosophische und musikalische Kunstausdrücke ließen sich nicht immer vermeiden. Im Übrigen aber habe ich allen gelehrten Apparat und die Sprache der Schultheorie möglichst fern gehalten, oder, wo dies nicht thunlich war, die Gedanken jedes Mal, selbst auf die Gefahr der Weitschweifigkeit hin, in verständlicherer Fassung wiederholt. Daß ich es mit geringen Ausnahmen unterlassen, das Werk mit Citaten auszustatten, hat einfach darin seinen Grund, daß es kein Werk gab, woraus ich solche, wenigstens direkt und in ausgedehnter Weise, hätte entlehnen können. Nachgelesen habe ich, wie der Kundige merken wird, was auf den Gegenstand nur irgend Bezug hatte; aber kopirt habe ich nirgends: was ich gebe, ist meine eigne Erfindung und Arbeit. Nur bei den Notenbeispielen habe ich die Quellen, aus denen ich schöpfte, angeführt, um denjenigen, welche sich näher für das speciell Musikalische und Gesangliche interessiren, Gelegenheit zu genauerer Einsicht zu bieten. Dabei sind übrigens die Notenbeispiele, des dilettantischen Verständnisses halber, durchweg in dem modernen G-Schlüssel  gegeben. Auch die Paragraphen-Eintheilung nach Art eines wissenschaftlichen Kompendiums und jene Fülle von Anmerkungen unter dem Text, mit denen gelehrte Bücher zuweilen kokettiren, habe ich vermieden und dafür den Stoff lieber zu einer Reihe geschlossener Bilder auseinandergelegt, den Inhalt etwaiger Anmerkungen aber

in den fortlaufenden Fluß der Darstellung verarbeitet. Dagegen schien es mir für das populäre Verständniß förderlich, den alten Gesang überall in Parallele mit dem heutigen zu setzen, häufig an das moderne Kunstbewußtsein, an den ästhetischen Sinn und Maßstab der Gegenwart zu appelliren und besonders die volksthümliche Seite des Gegenstandes stark zu betonen. Diese warme Begeisterung für Volksleben und Volkslied, diese Sympathie für Natur und reine Menschlichkeit, für geistiges Christenthum und wahre Herzensreligiosität, die in meinem Wesen liegt, wird vielleicht auch dem Laien wohlthun und ihm selbst dann einige Theilnahme für den Gegenstand abgewinnen, wenn das musikalische Verständniß ihm nicht immer zu Gebote steht. Im Ganzen war es mein Bestreben, ein Werk zu liefern, das seinen ernsten Inhalt in das gefällige Gewand einer leicht überschaulichen Gliederung und einer fließenden, fesselnden Darstellung kleidete. Wahrheit und Strenge des Inhalts mit gewinnender Anmuth der Form zu verschmelzen, galt auch mir für den höchsten Ruhm des gewissenhaften Schriftstellers. Sollte dennoch, trotzdem ich das logische Gerüst mit Fleisch und Farbe des Lebens zu überziehen suchte, zu viel von der Härte der Gedankenarbeit, von der abschreckenden Systematik des Aufbau's in die Darstellung übergegangen sein, so wolle der Leser dies mit der Neuheit und Schwierigkeit des Gegenstandes und mit dem geringen Maß meiner Kräfte entschuldigen.

Schließlich noch meinen aufrichtigen Dank denjenigen, die mir durch Nachweis oder Darleihung von Werken für meinen Zweck behülflich gewesen sind. Vor Allem Herrn Kammermusikus und Bibliothekar Fürstenau hier, der mir mit wahrhaft aufopfernder Bereitwilligkeit theils aus seinem eignen Vorrath, theils aus der seiner Aufsicht anvertrauten musikalischen Privatbibliothek Sr. Maj. des Königs von Sachsen das erforderliche Material an Notationen wie an wissenschaftlichen Werken überließ; ingleichen Herrn Bibliothekar Dr. Bösigk und Herrn Musiklehrer F. M. Böhme hier, sowie Herrn Musikdirektor Erk in Berlin und Herrn Musikdirektor Kade in Schwerin. Ihnen Allen fühle ich mich bei Vollendung des Werkchens auf das Dankbarste verpflichtet.

Dresden, im August 1862. **Dr. Schneider.**

Inhaltsverzeichniß.

Übersicht der Entwickelung.

Bekanntlich ist alle Kunst, und so auch die Musik, Anfangs nur angewandte, einem bestimmten Zweck dienende Kunst: sie giebt den sinnlichen Erregungen und Bedürfnissen des Menschen einen Ausdruck und tritt daher nur in Verbindung mit der Mimik und Poesie auf. Erst später, wenn die Sinnlichkeit ihrer Vorherrschaft entsagt und die Kunst aus ihrem Banne entläßt; wenn die Kunst sich in ihrer innern Berechtigung und Selbständigkeit begreift, wird sie reine Kunst und beginnt ihre ungehemmte Entfaltung. Ganz dasselbe gilt von jeder einzelnen Kunstgattung. Keine derselben erscheint zu Anfang ihrer Entwickelung rein, d. h. so, wie sie ihrem Begriffe entspricht, sondern nur erst in Andeutungen, vereinzelten Ansätzen, in einer unwahren, ihr fremden Gestalt, in der verdeckenden Umhüllung größerer Gattungen. So ist auch das Lied Anfangs noch nicht Lied, ja es ist noch gar nicht vorhanden und kommt auch sobald noch nicht zum Vorschein. Nur Gesang, massenhafter Volksgesang von hymnischem oder epischem Inhalt ist die allgemeine Urform der Musik, die unentfaltete Einheit aller später hervortretenden Musikgattungen. Aber dieser Volksgesang wird für das Lied Hintergrund und Keim: aus ihm löst sich, durch starke, originelle Erfindung Einzelner geweckt, der Einzelgesang. Sowohl die Bildungsmethode, wonach er entstand und seine einstimmige Vortragsweise durch die vorsingenden Psalmisten, Barden, Skalden u. s. w. ist schon ganz die des später auftretenden Liedes; und auch einzelne melodieähnliche Sätze, einstimmige Kantilenen, aus denen der älteste Volks-

gesang ohne Zweifel bestanden hat, erinnern durch ihre fast lyrische Haltung bereits an das Lied. Aus der Massensubstanz des Volksgesanges, kann man sagen, tritt das Lied hervor, wagt es den ersten Schritt zur Selbständigkeit als Gattung, den ersten Schritt zur eignen Entwickelung. Erst, wo auf den epischen Volksgesang die Lyrik gefolgt ist, ist auch die Musik lyrisch geworden und das Lied konnte entstehen.

Die Geschichte des musikalischen Liedes ist, wie die der Musik im Ganzen, ein Prozeß der Formbildung, eine Reihe formeller Experimente, ein fortgesetztes Streben, sich das Tonmaterial, die Tonformen und Tongattungen künstlich zu schaffen und in diesen Formen einen dichterisch gegebenen Inhalt zum Ausdruck zu bringen. Der dichterisch gegebene Stoff begründet die Gesangmusik, ein bloß vorgestellter, nur in der Phantasie des Komponisten lebendiger die Instrumentalmusik. Im Gebiete der Gesangmusik ist von der durchgreifendsten Wichtigkeit das Verhältniß, in welches die Musik zum Texte, in unserm Fall zum lyrischen Texte tritt. Die Methode, wie die Musik sich eines Liedtextes bemächtigt, der Grad von Ausdrucksfähigkeit, womit sie ihn in das Medium der Töne, zu sangbaren Weisen umsetzt, bestimmt den Standpunkt des musikalischen Liedes selbst, entscheidet darüber, wie weit es sich seinem Ideal nähert, seinen Begriff erfüllt; und der Prozeß, den es in dieser Beziehung durchläuft, die immer zunehmende Herrschaft über die musikalische Form als Ausdruck für den Text, die immer sprechender werdende Ausdrucksbestimmtheit der Musik für die lyrische Empfindung ist zugleich die Geschichte des Liedes. Insofern sich aber dieser ganze Prozeß in einer Stufenfolge methodischer Fortschritte, in einer Reihe innerlich verwandter Künstlergruppen vollzieht, welche eine Seite des Bildungsprincipes nach der andern zur Verwirklichung bringen, sind innerhalb dieses Gesammtverlaufs auch die Epochen gegeben, welche den Stufengang der innern Entwickelung in die zeitliche Sichtbarkeit herausstellen.

In diesem ganzen Verlaufe lassen sich nämlich, freilich nicht mit geometrisch scharfem Einschnitt, **zwei Haupthälften** unterscheiden. Die **erste** derselben, die der bloßen **Formstudien**, hat die Aufgabe, die physisch gegebenen Töne mit instinktiver Naivetät überhaupt erst zum Erklingen zu bringen und ganz kunstlos an einander zu reihen, sie zu melodieähnlichen Sätzen und Weisen zu verbinden, ebensosehr aber auch, die ihnen zu Grunde liegenden arithmetischen Verhältnisse theoretisch zu untersuchen

und durch Experimente in der Zusammenstellung der Töne zu Akkorden die Harmonie, diese breite, volle Farbengebung der Musik anzubahnen. Daß auf dieser Stufe, wo die noch unselbständige Tonkunst ausschließlich Gesang war und auf das Abhängigste an den Text gebunden blieb, der Textinhalt nicht zu seinem Rechte kommen konnte, vielmehr den Tönen ganz beziehungslos untergelegt wurde, ist begreiflich. Man hatte noch keine Ahnung von dem Wesen der Musik, in den Tönen, im Gesange wirklich etwas zu sagen, den Textinhalt sprechend wiederzugeben; vielmehr kam es allein darauf an, daß man sang, daß man den Sylben und Wörtern gewisse Töne anpaßte — mehr ein Akt des Instinkts, eine theoretische Übung, als inhalts- und ausdrucksvolle Musik. Innerhalb dieser ausschließlich formellen Thätigkeit aber machen sich wieder zweierlei Methoden und dem entsprechend zwei Perioden bemerkbar. In der ersten schließt sich der Gesang sklavisch eng an die Textworte an und recitirt sie meist nur sylbenweise in gleich langen Tönen: auf jede Sylbe fällt ein Ton, jede Verszeile ergiebt eine Periode der Melodie, der metrische Strophenbau — wenn ein solcher vorhanden ist — wiederholt sich ganz genau auch in der musikalischen Liedstrophe. Dieser Zeitraum des rein melodischen, einstimmigen, rhythmenlosen Gesanges, den man am besten als bloßen Sprech- oder Halbgesang bezeichnet, möge die kantillirende Periode heißen. Die zweite, die ganz zurückgebliebene Harmonie nachholend, macht ihre Studien im sogenannten Kontrapunkt, indem sie über und unter die Melodie noch andere Stimmen setzt und den einfachen Liedtext widernatürlich in kirchlich polyphone Mehrstimmigkeit auseinanderreißt. Bei diesen erweiterten Formoperationen wird der Text noch mehr vernachlässigt, als in der syllabisch kantillirenden Behandlung. Gegen ihren Sinn und ihre sinngemäße Deklamation werden die Worte nach Belieben auseinandergezerrt oder zusammengeschleift, die Sylben unrichtig betont, die rhythmischen Schwerpunkte verschoben u. s. w. — ganz, wie es der harmonische Zusammenklang, die unerbittlich strenge Stimmenführung mit sich brachte. Der Text als solcher fällt hier ganz außerhalb der Musik, Gesangstimmen und Worte haben sich vollständig getrennt und kümmern sich nicht im Entferntesten um einander. Nur das musikalische Motiv oder Thema wird nach den eigensinnigen Regeln des Tonsatzes mit hartnäckiger Consequenz und staunenswürdiger Künstlichkeit durch die Stimmen durchgeführt; daß es sich dabei um Gesang oder gar um das

Lied handelt, bleibt völlig unbeachtet. Diese Periode der mehrstimmigen Liedbearbeitung nennen wir, der Methode entsprechend, die kontrapunktische. In beiden Perioden ist der Textinhalt vollkommen gleichgültig, die Form allein nimmt alle Achtsamkeit, alle Arbeit in Anspruch. Aber aus diesen Formübungen resultirt als höchst erfolgreiches Endergebniß die spielende Meisterschaft über die Form und die spätere Möglichkeit, in ihr wirklich etwas zu sagen. In gänzlicher Mißachtung des Wortinhalts hatten die Tonsetzer unwissentlich für diesen Wortinhalt und dessen erschöpfende Wiedergabe durch den Gesang gearbeitet. Aus der gekünstelten Vielstimmigkeit rang sich die längst verloren gegangene Monodie, die einstimmige Melodie von Neuem, und zwar jetzt mit Bewußtsein und Absicht hervor und mit ihr erst war die einzig wahre Methode des seelenvollen Gesanges, auch die des lyrischen Liedes gefunden.

Mit dieser so gewonnenen Form den Textinhalt wirklich und sprechend zum Ausdruck zu bringen und diese Fertigkeit fast bis zur Veranschaulichung der lyrischen Situation, des gesungenen Wortes zu steigern, ist die Aufgabe der **zweiten Hälfte** der Gesammtentwickelung, dieser Epoche der musikalischen **Selbständigkeit und Ausdrucksfähigkeit**. Der bisher vernachlässigte Worttext tritt jetzt in Geltung, die einseitig gepflegte und doch inhaltlose Form füllt sich mit dem neuen Inhalt und weiht sich zum Organ seiner Darstellung. Daß in diesem Streben nach Beseelung der Form, nach erschöpfender Textwiedergabe die Musik sich neue und größere Gattungen schuf, darunter auch die wortlos malende Instrumentalmusik, sei nur beiläufig bemerkt. Mit überraschendem Parallelismus gliedert sich auch dieser Prozeß des immer sprechender werdenden Textausdrucks zu zwei Perioden. Die erste, von Bach und Händel datirend, beginnt, innerhalb unseres Gebietes, mit einfachen, kurzathmigen Melodien, mit der kleinen, volksthümlichen Liedform und beschränkt sich fast ausschließlich auf das Melodische, ohne harmonische Füllung — ganz entsprechend den kurzen Tonreihen der ersten, kantillirenden Periode. Dabei konnte der Textinhalt natürlich nur im Allgemeinsten erfaßt, nur in seiner Gesammtstimmung wiedergegeben werden. Alle Lieder dieses Zeitraums haben daher bei ihrer Kleinheit eine schablonenhafte Ähnlichkeit, Inhalt und Form der einzelnen Lieder unter einander sind wie nach dem Modell zugeschnitten, der Stoffkreis ist eng, der musikalische Ausdruck gedrückt und an sich haltend: das Lied dieser Periode ist

plastisches ~~typisches~~ Stimmungslied. Die Ergänzung dazu übernimmt die zweite Periode, indem sie aus der verschwommenen Gesammtmalerei die Einzelempfindungen, die besonders sprechenden Wörter mit scharfer Accentuirung hervorhebt und so das Detail der jedesmaligen Stimmung, die verborgensten Regungen der lyrischen Situation, den lyrischen Helden des Liedes selbst musikalisch zur Erscheinung bringt. Das Lied dieser Periode wird, auch mit Hülfe der mittlerweile fortgeschrittenen, hoch entwickelten Technik, im Ausdruck sprechend wahr, dramatisch lebendig: es wird dramatisirendes Empfindungslied, das seinen Stoff fast bis zur Lebendigkeit dramatischer Handlung verkörpert.

Dieser gedrängte Entwurf wird genügen, um den Leser vorläufig über den ganzen vor uns liegenden Weg zu orientiren und ihn zugleich die großen Hauptmassen des Gesammtstoffs, sowie den innern Fortschritt in dessen Entwickelungsprozesse erkennen zu lassen.

Wir wenden uns nun sofort zur ersten Haupthälfte unseres Gegenstandes, die zugleich die schwierigere, weil dunklere von beiden ist und legen hier, der Übersichtlichkeit halber, zunächst den Eintheilungsplan der ersten, kantillirenden Periode vor, die uns jetzt beschäftigen wird.

Erste Haupthälfte:

Das Lied in der Gebundenheit der Formstudien.

Erste, kantillirende Periode.

I. Die frühesten Spuren des Liedes auf dem Hintergrunde des vorchristlichen Volksgesanges.

- a. Das Wesen des vorchristlichen Volksgesanges.
- b. Das historische Auftreten des vorchristlichen Volksgesanges.
  - α. Der Volksgesang und das Lied bei den Griechen.
  - β. Der Volksgesang und das Lied bei den Hebräern.
  - Anhang: Dasselbe in den ersten Christengemeinden.

II. Selbſtändiges Auftreten des Liedes auf dem Hintergrunde des chriſtlichen Volks- und Kirchengeſanges.

a. Das Weſen des chriſtlichen Volks- und Kirchengeſanges.

b. Das hiſtoriſche Auftreten des chriſtlichen Volks- und Kirchengeſanges.

α. Der Volksgeſang und das Volkslied bei den Germanen.

β. Das Volkslied in der Fortbildung zum Kunſtliede — die „Fahrenden“ als Vermittler zwiſchen Volkslied und Kunſtlied.

1) Die franzöſiſchen Troubadours und die deutſchen Minneſänger.

2) Die früheſten (franzöſiſchen) Kontrapunktiſten.

3) Die deutſchen und franzöſiſchen Meiſterſänger.

Erste, kantillirende Periode.

I. Die frühesten Spuren des Liedes auf dem Hintergrunde des vorchristlichen Volksgesanges.

Das Wesen des vorchristlichen Volksgesanges.

So bescheiden die Stellung des Liedes in der Gesammtheit der musikalischen Gattungen ist — denn das Lied ist der kürzeste musikalische Ausdruck für die lyrische Empfindung, die kleinste Form der Gesangmusik — so wichtig ist es für den geschichtlichen Entwickelungsprozeß der Musik im Ganzen. Denn das Lied ist nichts Geringeres, als die Urgestalt, die einfache Grundform der gesammten Tonkunst (wenigstens von da an, wo überhaupt bestimmte Formen erkennbar hervorzutreten anfangen), der durchgehende Faden der ganzen Musikgeschichte. Bekanntlich war die Musik zuerst und ganze Jahrhunderte lang ausschließlich Gesang in einfachster Form, also Melodie oder doch einstimmige Tonreihe, und eben dasselbe war auch das Lied, dessen ganze Existenz ja auf diesem Grundelemente der Musik, auf der Melodie, beruht. Herkunft und Wachsthum beider sind also genau dieselben, die Geschichte des Liedes ist zugleich die Geschichte der Musik und umgekehrt. Gesang wie Instrumentalspiel haben vom Liede ihren Ausgang genommen, an ihm sich emporgerankt, mit seinen Fortschritten sind auch sie gewachsen, unter seinen Hemmnissen haben auch sie gelitten. Zumal die Entwickelung der Gesangmusik, die, wie gesagt, Jahrhunderte lang in Nichts weiter, als in bloßer Melodie, in einstimmigen Weisen bestand, fällt genau mit der des Liedes zusammen.

Die Einflüsse, unter denen das Lied sich allmälig entfaltet, sind auch für die Gesangmusik im Ganzen bestimmend gewesen; die Gesetze, nach denen jenes sich gebildet hat und zu allen Zeiten bildet, haben auch dem Gesange im Großen seinen Gang vorgeschrieben.

So klar nun aber die eigentliche Geschichte des Liedes vorliegt, so dunkel ist dagegen sein Anfang; auch wird er sich niemals als bestimmter Punkt zu einer bestimmten Zeit fixiren lassen, sondern statt seiner wird man sich bemühen müssen, bloß die Bedingungen, die Möglichkeit zur frühesten Entstehung des Gesanges überhaupt nachzuweisen, wie sie theils in der seelischen Organisation der Menschennatur, theils in den ältesten Spuren von Kultur vorliegen. In dieser Beziehung hat die Frage nach dem Ursprunge des Liedes wie nach dem der Musik überhaupt denselben Reiz, der die Erforschung alles ersten Werdens begleitet, den Reiz des Geheimnisses, des vorgeschichtlichen Dunkels, des noch schlafenden Empfindungslebens. Eben dieser verhüllte Anfang, der durch keinerlei Zeugen oder Quellen sich aufhellen läßt, verleiht unserer Untersuchung den Zauber des unsichern Tastens, der schwankenden Vermuthung und bloß annähernden Wahrscheinlichkeit, gewährt aber auch anderseits die Freude, auf diesem Wege bloßer Divination möglicher Weise zu Resultaten zu gelangen, die mit Vernunftgründen sich unterstützen lassen und die Übereinstimmung mit spätern historischen Zeugnissen für sich haben. Diesen psychologischen Ausgang, diesen gleichsam innern Anfangspunkt wollen ja auch die vorgeschichtlichen Mythen, soweit sie etwa über unsern Gegenstand vorliegen, einzig und allein veranschaulichen, indem sie einen bloß seelischen Prozeß, eine rein ideelle Wahrheit, ein ewiges Problem in das bestechende Gewand eines äußern Geschehens durch wirkliche Personen und unter bestimmten Umständen kleiden. Diese psychologische Basis ist der gemeinschaftliche Einheitspunkt in all den abweichenden mythischen und historischen Relationen über den Ursprung der frühesten Kultur- und Kunstformen überhaupt; sie ist auch die letzte Zuflucht, der einzige Anhalt der historischen Wissenschaft, wo sie von der schriftlichen Aufzeichnung im Stich gelassen wird. Auch wir werden, wie gesagt, eben weil es Quellen über jenen dunkeln Anfang nicht geben kann, auf den psychologischen Ursprung von Gesang und Lied zurückgehen müssen, um überhaupt einen Ausgangspunkt für unsern Gegenstand zu gewinnen. Und zwar dürfte sich jener am Natürlichsten und Einleuchtendsten ungefähr in folgender Weise vorstellig machen lassen.

Das für Freude, für gehobenes Lebensgefühl empfängliche Innere des Menschen gab sich überall, auch schon im Kindheitsalter unseres Geschlechts, einen unmittelbaren Ausdruck in Körperbewegungen, Gesichtszügen, Sprachlauten u. s. w. Zu letzteren war in dem natürlichen Stimmorgan das Material ursprünglich gegeben; der Bewegungen und Veränderungen waren Körper und Physiognomie gleichfalls schon durch ihre organische Beschaffenheit fähig: Dichtung und Gesang, Tanz und Mimik liegen hier auf dem Naturboden der menschlichen Befähigung in einem gemeinsamen Keime beschlossen, haben von ihm den gleichen Ausgang genommen. Einen wirklich geschichtlichen Moment aber für den Anfang dieser einzelnen Künste, also auch des Gesanges, zu fixiren, ist deshalb unmöglich, weil die ersten Regungen von künstlerischem Instinkt in eine Zeit zurückfallen, die als ein noch unbewußtes, thatenloses Sein, ohne irgend eine Augenzeugenschaft, ohne jede schriftliche Relation, nur als vorgeschichtliches Geheimniß sich darstellt und daher auch jeder wissenschaftlichen Forschung, jeder Aufhellung sich verschließt. Trotz dieses undurchdringlichen Dunkels dennoch eine Anschauung von jener Vorzeit sich vorzumalen und sagen zu wollen, wie es damals in der Welt ausgesehen habe, wäre mehr als phantastisch. Das Sicherste wird sein, wir stellen uns jene Vorzeit der Geschichte als absolute Leere vor, sehen mit der ganzen Energie des Vergessens, des Abstrahirens von der heutigen Welt der Kultur, von unserer Kunst und Musik ab, werfen die Gewandtheit, den schwebenden Fluß der Melodie, die volltönige, überquillende Harmoniefülle, die symmetrisch klare Gliederung des Rhythmus über Bord, lösen, mit einem Wort, die ganze heutige Musik rückwärts in's Nichts auf — so haben wir ungefähr eine Anschauung von der gestalt- und farblosen Öde jener Urzeit, in welche die frühesten Tonregungen, wie die Elemente einer jeden Kunst anfangslos zurückfallen.

Man wird dem Gesagten nicht den bekannten Satz entgegenhalten dürfen, daß die Musik die jüngste unter den Künsten sei und sich erst in einer Zeit zu bilden angefangen, ihre elementarsten Formübungen erst da angestellt habe, als die übrigen schon ganze Jahrhunderte der Entwickelung hinter sich hatten und der fortgeschrittenen Menschheit bereits vollendete Werke zu bewußtem Genusse darboten. Denn diese Behauptung hat nur insoweit ihre Richtigkeit, als man unter der Musik schon eine wirkliche Kunst, d. h. bewußte, auf Theorie gegründete Darstellung der Schönheit, schöner, edler Empfindungen in Tönen versteht; in dieser Fassung ist sie

allerdings erst ein Produkt des christlichen Mittelalters, während die bildenden Künste und die Poesie sich schon im Alterthum zu einer hohen Reife emporgearbeitet hatten. Zählt man jedoch zur Musik auch jene frühesten und rohesten Ansätze von Tonbildung oder Naturgesang, jene unbewußten, naturwüchsigen Ausbrüche des Gefühls in Lauten und Tönen, in Rufen und signalähnlichen Kantilenen, worauf schon das unmittelbarste praktische Bedürfniß, der angeborene Instinkt den kräftigen Naturmenschen führt, so dürften die Anfänge dieser Kunst nicht weniger alt sein, als die ältesten Rohbauten von Opfersteinen und Cyklopenmauern, oder die plumpen und häßlichen Skulpturen der hinterasiatischen Götzenbilder.

Aber eben wegen dieses hohen Alters, eben deshalb, weil die Musik mit ihren Anfängen in's graue Alterthum hinaufreicht und dies letztere durchaus noch nicht der geeignete Boden war, auf dem die zarte Pflanze hätte gedeihen können, mußte die Musik, soweit sie vom Alterthum oder — was hier für gleichbedeutend gelten darf — vom Orient gepflegt wurde, nothwendig mangelhaft bleiben, ja konnte hier überhaupt noch nicht zu ihrem eigentlichen Wesen erwachen. Denn die Musik ist ein für alle Mal die Kunst des Seelenlebens, der subjectiven Empfindung, die streng genommen erst mit dem Eintritt des Christenthums in die Menschheit erwachen konnte, als der Bruch von Geist und Natur in's Bewußtsein getreten und der Geist als das wahrhaft Unendliche begriffen war, das, über die Natur hinausgreifend, dem Menschen nur als ein Übersinnliches, Unfaßbares bewußt und daher zunächst nur in der Form des Gefühls, der Sehnsucht in ihm lebendig wurde. Auf dieser Sehnsucht nach dem Unendlichen beruht wesentlich die Musik, die keine naive mehr, keine plastische, sondern eine durchaus romantische Kunst ist. Was daher vor dem Eintritt des Christenthums unter dem Namen „Musik" geübt wird, ist noch nicht Musik; Gesang und Lied waren damals noch eine Unmöglichkeit. Dennoch fordert die historische Gewissenhaftigkeit, auch diesen bloßen Versuchen und Vorboten des Künftigen nachzuspüren und sie nach ihrem relativen Werthe zu würdigen. Ja gerade dadurch bekommt die Untersuchung über den Gesang des Alterthums eine eigenthümliche Anziehungskraft, daß er auf einem ihm innerlich noch ganz fremden Boden ausgeübt wird und daß man da schon sogenannte Lieder anstimmt, wo das Herz, als die Quelle des Liedes, noch gar nicht erschlossen ist.

Das Alterthum, als die Kindheit des Menschengeschlechts, ist die verhüllte, noch unentfaltete Knospe aller Begriffe und Gegensätze im Geistesleben, aller Geschichtsevolutionen und Bildungsfaktoren, deren späteres Hervortreten die Bewegung der Geschichte selbst bewirkt und diese mit realem Inhalt erfüllt hat. Am Treffendsten wird man das Alterthum — und zwar das klassische Alterthum als die Blüthe dieser ganzen Weltepoche — charakterisiren als die Stufe der Unmittelbarkeit, der ursprünglichen Harmonie, als das Stadium der Bewußtlosigkeit bezüglich aller derjenigen ideellen Momente, welche mit der vertieften Weltanschauung des spätern Christenthums in's Bewußtsein getreten sind, wie Gott und Welt, Himmel und Erde, Sünde und Erlösung, Tod und Unsterblichkeit. Mit andern Worten: das Alterthum repräsentirt den Standpunkt der Naivetät, der bruchlosen Einheit von Geist und Natur, wo das Absolute, die Idee sich noch voll Befriedigung in die sinnliche Gestalt, in den schönen Körper legt und noch nicht als Unendliches jede Form und Fassung überragt. Das Göttliche stand dem Menschen noch nicht als ein Anderes, noch nicht als höchstes, allumfassendes Wesen gegenüber: vielmehr war die Idee des Göttlichen dem Menschen immanent, ein ursprüngliches, friedliches Objekt seiner Ahnung, und die Göttergestalten selbst waren ein ungezwungenes Produkt seiner Phantasie, die ideale Vervollständigung seiner eigenen Menschlichkeit, seines Schönheitsbegriffs, seines sittlichen Bedürfnisses. Der harmlose Verkehr mit diesen Göttern gestattete dem Menschen unverkümmerten Lebensgenuß, volles Gefühl seiner Würde und Kraft, harmonische Ausbildung aller Naturgaben, die Werthschätzung der sinnlichen Schönheit als des Zieles aller Bildung. Auf diesem Standpunkte war die Idee des Unendlichen, des Absoluten, als des Urgrundes und Endzweckes aller Dinge, von dem der Mensch sich abhängig, mit dem er sich geheimnißvoll verflochten, das er im eignen Innern lebendig hätte fühlen können, noch nicht erwacht, die Ahnung dieses Unendlichen im Gefühl und damit das Gefühl überhaupt noch nicht rege geworden: Innerlichkeit, Seelenleben, Empfindung sind dem Alterthum fremde Begriffe. Die Sittlichkeit ging über die bloße Ehrfurcht vor den Göttern nicht hinaus, blieb auf äußere Ehrbarkeit, auf maß- und würdevolle Schönheit der Erscheinung beschränkt; das Gewissen war nicht geweckt, Lauterkeit der Gesinnung nicht gefordert, der innere Mensch fiel unter keinen moralischen Maßstab. Man begriff die Welt nur nach ihrer Oberfläche, schätzte den Menschen nur nach seiner äußern Haltung, und

deshalb war das Auge der Sinn, auf welchen das Alterthum, besonders hinsichtlich seiner Produktivität, gestellt blieb. Unter den Künsten waren daher diejenigen fast ausschließlich in Blüthe, welche auf dem räumlichen Sehen, auf dem tastenden Formgefühl beruhen, nämlich die bildenden, hauptsächlich Baukunst und Bildhauerei und von der Poesie die analogen Gattungen des Epos und des Drama's, die am Meisten auf objektiver Weltanschauung ruhen und plastische Formgeschlossenheit zulassen. Die Malerei dagegen, die nicht ohne einen seelischen Ausdruck von Innerlichkeit sein kann, blieb — in ihren Geheimnissen wenigstens — unbegriffen: sie war mehr nur Zeichnung der Umrisse, Figurenskizze, wogegen die Tiefe der Lichter und Schatten, die Mystik des Helldunkels noch nicht geahnt wurde. Auf diesem Boden objektiver Anschauung, wo der Mensch bloß auf die Außenwelt, auf den Staat bezogen und noch nicht in die Beleuchtung des Ewigen gestellt, noch nicht in den Prozeß sittlicher Erneuerung verwickelt war, blieben die Regungen des Innenlebens, blieb vor Allem die Gemüthswelt unentfaltet, und die Musik, als die Kunst der Gefühlsdarstellung, eine Unmöglichkeit, wenigstens hat sie sich nicht über die elementarsten Anläufe, über arithmetische Berechnung u. dgl. hinausgearbeitet. Auch sie wurde, zumal bei den Griechen, nach Art der bildenden Künste, d. h. plastisch oder, wenn man will, geometrisch, linearisch behandelt und blieb auf bloße Tonreihen beschränkt. Die Gesangmelodien waren gleichsam nur eine Linienzeichnung in Tönen, ohne den vertiefenden Hintergrund der Harmonie, ohne irgend einen Antheil der Seele. Wo aber die subjektive Empfindung noch nicht rege geworden ist, wo man kaum dazu fortschreitet, ausdruckslose Tonschritte aneinanderzufügen, da kann auch noch nicht von Gesang und am Wenigsten vom Liede die Rede sein.

Dennoch aber fallen die frühesten Spuren von Musik, und zwar nicht bloß jene rohen Naturlaute der Wilden, sondern schon geordnete, theoretisch begründete Weisen bei gebildeten Kulturvölkern, in's frühe Alterthum oder doch wenigstens in eine Zeit hinauf, die für das jedesmalige Volk als die mythische Vorzeit seiner Geschichte, als die Vorstufe seiner eigentlichen Kultur gilt und früher oder später fällt, je nachdem ein Volk in die Geschichte eingetreten ist. Bei den Hebräern z. B. datirt sie weiter hinauf als bei den Griechen, bei den weit späteren Germanen fällt sie erst in das beginnende Mittelalter u. s. f.; immer aber ist es eine Zeit der Geschichtslosigkeit, des bloßen Naturseins. Thaten sind noch nicht geschehen, Erfindungen noch nicht gemacht, das Geistesleben noch nicht

geweckt: es liegt noch etwas wie Schöpfungsfrische, wie Naturhauch, wie Dämmerung über den Völkern. Der Boden ist noch unbebaut, aber auch noch unentweiht, die Luft noch rein von socialen Lastern, der Blick noch unbefangen, das Gefühl unverdorben. Was der Mensch thut, was er von Lebensgefühl äußert oder wie er es laut werden läßt, ist reiner Instinkt, urkräftige Naturwüchsigkeit, naive Genialität, die noch von keinem Vorbild, von keiner Regel beirrt wird. Alle frühesten Kulturspuren, wie Religionsstiftung, Gesetzgebung, Kunstversuche u. dgl. sind Würfe dieses genialen Instinkts, Improvisationen der Begeisterung. Die Bibel nennt dergleichen, nach ihrer supranaturalistischen Anschauung vom Absoluten, „Offenbarung", „Inspiration", leitet die Wirkungen vom „Heil. Geiste" ab; im Grunde aber ist es ein unvermitteltes momentanes Aufzucken des Göttlichen im Menschengeiste, das wie ein flüchtig vorüberziehendes Meteor den noch schlummernden berührt.

Auch die Anfänge der Musik, des Gesanges fallen in diese Naturzeit des Völkerlebens zurück, und zwar aus dem psychologischen Grunde, weil zwischen Wort und Ton, zwischen Poesie und Musik eine innere Einheit, eine principielle Verwandschaft uranfänglich besteht, die sich nothwendig auch äußerlich in den Kundgebungen des Instinkts, in der naiven Darlegung der rohesten Erstlingsgefühle kundgegeben haben muß. Hatten die bildenden Künste in den realen Naturformen ihr ursprüngliches Vorbild, so nahmen Wort und Ton, Poesie und Musik von der Innerlichkeit des Denkens und Empfindens ihren gemeinschaftlichen Ausgang, jene den geistentsprungenen Gedanken in klar artikulirte Worte fassend, diese, die Musik, die geheimnißvollen Gefühlsregungen in dunkle Töne ergießend. Diesen gemeinsamen Ursprung von Sprache und Ton, diese innere Zusammengehörigkeit von Dicht- und Tonkunst in Betracht gezogen, reicht letztere höchst wahrscheinlich weiter in die Kindheit des Menschengeschlechtes hinauf, als etwa die Baukunst oder die Malerei, und hat vermuthlich ihre ersten schüchternen Klänge nicht viel später angestimmt, als der kindliche Naturmensch seine ersten Bewußtseins- und Gefühlsregungen in Lauten und Wörtern zu äußern begann.

Historisch betrachtet aber, treten Sprache und Musik in das Verhältniß der Succession, indem nämlich die Musik, in steter Abhängigkeit und engem Anschluß an die Sprache, dieser immer und überall nachgefolgt ist. Von Hause aus zwar die ebenbürtige Schwester der Poesie, ist sie doch, sobald sich's um die Zeitfolge handelt, zugleich die jüngere Schwester,

die verspätete Nachzüglerin der Poesie. Überall mußte, ehe Gesang entstehen konnte, Sprache und Poesie vorhanden sein; und die jedesmalige Beschaffenheit der Sprache, die größere oder geringere Reife der Dichtkunst ist überall auch die erste Voraussetzung für die Entstehung von Gesang und Musik gewesen. Und wenn schon beide, Poesie und Musik, nicht früher als möglich angenommen werden dürfen, ehe nicht zugleich gewisse allgemeine Kulturverhältnisse geordnet waren, ehe besonders die Völker nicht eine gewisse Bildungshöhe erreicht hatten — Momente, die ja für alle menschliche Gesittung, also auch für jede Kunstthätigkeit als unabweisbare Vorbedingungen gelten, so war speciell für die Entstehung der Musik das Vorhandensein dichterischer und vor Allem lyrischer Spracherzeugnisse unerläßlich.

Und zwar bestehen jene allgemeinen Kulturbedingungen darin, daß vor Allem jene Völkermischung und Sprachverwirrung sich beruhigt haben mußte, welche schon im alten Griechenland nach der Einwanderung der asiatischen Pelasger uns entgegentritt und welche später, in Folge der Wanderzüge zu Anfang des Mittelalters, die ganze europäische Menschheit durchwogte; daß ferner die einzelnen Volksstämme sich in irgend einer Gegend dauernd niedergelassen, jeder von ihnen sich in seiner nationalen Zusammengehörigkeit, in seiner Dialekteinheit erfaßt, die einzelnen Sprachen selbst aber sich zu scharf begrenzten Idiomen geklärt hatten.

Daß aber, speciell in Bezug auf die Musik, bereits gewisse Sprachformen sich ausgeprägt und zu poetischen Ergüssen gestaltet haben mußten, ja daß in der Reihefolge der allmälig auftauchenden Urfähigkeiten des Menschen die Sprache überhaupt früher hervortritt als der Gesang, geschieht nach demselben Gesetz, wonach noch heutzutage jedes Kind eher spricht als singt, sein wach werdendes Bewußtsein, sein Denkvermögen, seinen Willen — diese sprechendsten Beglaubigungszeugnisse geistiger Befähigung — früher äußert als das untergeordnete Gefühl, die dunkeln Empfindungen des mehr thierverwandten Seelenlebens. Und dasselbe Gesetz stufenweiser Aufeinanderfolge zeigen nun auch Poesie und Musik in ihrem zeitlichen Verhalten zu einander: erst mußte die Sprache sich bereits zu gewissen Formen geläutert und gefestigt haben, ehe der Gesang, der ja stets eines bestimmten Wortinhalts bedarf, sich hervorwagen konnte. Und hierfür wiederum war es nöthig, daß der Standpunkt des bloß Nöthigen bereits überwunden, der Kreis des zur dürftigsten Begriffsbezeichnung und gegenseitigen Verständigung erforderlichen Wörtervorraths

überschritten und eine gewisse Gewandtheit in der Wortfügung und Satzbildung, eine Biegsamkeit der Sprache im Ganzen erreicht war, die sich bereits der beginnenden Kunstthätigkeit, dem Wohllaut primitiver Verse und Gleichklänge zu bequemen wußte. Nur erst, nachdem der Sinn für sprachliches Gleichmaß und Wohlklang sich in etwas entwickelt hatte, konnte man in der Sprache formen und bilden, ein Wortgefüge von bestimmtem Rhythmus aufbauen und in solche kleine, stetig wiederkehrende Verseinheiten dichterische Ergüsse kleiden. Kurz, Anfänge von Poesie und poetischer Formthätigkeit mußten gemacht sein, ehe man einen Wortinhalt in Töne umsetzen, also der Gesang überhaupt entstehen konnte.

Aber auch subjektiv, in Bezug auf das einzelne Individuum, mußte für das Hervortreten des Gesanges bereits ein Bildungsstandpunkt gewonnen sein, der die thierisch rohe Naturstufe, die Befriedigung des sinnlichen Bedürfnisses hinter sich hatte. Der Mensch mußte schon einen Drang empfinden, über den abstrakten Zweck und Nutzen zu freier Erfindung, zur Hervorbringung des Schmückenden und Schönen fortzuschreiten. Erst nachdem er sich die schützende Hütte gegen Witterung und feindliche Angriffe gebaut, die tödtliche Waffe geschmiedet, die unentbehrliche Nahrung und Kleidung gefertigt hatte, konnte er zu dem höhern Gefühl erwachen, Freude an seinem Werke, Freude am Leben überhaupt zu empfinden, sich als vernünftiges Wesen, als erfinderischen Geist zu erkennen und dieß Bewußtsein durch Körperbewegung, fröhliche Laute u. s. w. zu äußern. Hier liegt, wie schon oben angedeutet wurde, der verhüllte Anfang von Poesie, Musik und Tanz. Der selbstbewußte, freudig erregte Naturmensch gab seinem unmittelbaren Gefühle den ersten Ausdruck in Lauten, die sich alsdann zu Wörtern gestalteten, nach und nach sich zum Organismus der Sprache erweiterten und mit ihren schon schmiegsam gewordenen Formen sich auch dichterischen Maßen fügten.

So ist die Sprache nicht allein die wesentlichste Voraussetzung, sondern sogar der einzig bestimmende Faktor für die sich bildende Musik geworden; mit andern Worten: die früheste Musik war nur Musik der Worte, also Gesang und konnte nichts Anderes sein als solcher. Mit dem physischen Sprachvermögen war dem Menschen zugleich auch das Stimmorgan, also das Material und Instrument für den Gesang gegeben; und man weiß, daß Kantillationen mit der bloßen Stimme, z. B. das wortlose Jodeln in den Tönen des Dreiklangs, ein Lieblingsgesang frisch empfindender Bergvölker sind. Inhalt aber und die roheste rhythmische

Form konnte der Gesang nur mit dem Worte bekommen, mit dem, was der Mensch bewußt sprach, wodurch er seinen Gedanken, Entschlüssen, Gefühlen u. s. w. einen Ausdruck gab. An das Wort also mußte sich die Tonbildung, der früheste Gesang anlehnen, dieß mußte er zum Inhalt und Richtmaß nehmen, wenn er überhaupt entstehen sollte. Denn mit dem Worte war nicht bloß ein bestimmter Empfindungsgehalt gegeben, der in den Tönen einen lautern, fröhlichern Wiederklang finden sollte, sondern dieser Empfindungsgehalt war zugleich in tonliche Laute, in begrenzte Wörter, in bestimmte Sprachformen gefaßt, die in ihrem Gleichmaß und Gleichklang schon ein musikalisches Element bargen und eine Aufforderung zu musikalischer Wiedergabe enthielten. Diese aber entstand nur, indem das Wort als solches, nach seinem Sinn wie nach seiner formalen Begrenzung in Töne umgesetzt wurde, der Gesang sich also auf das Engste an das Wort anschloß.

Das nämliche Verhältniß der Succession, der Abhängigkeit der Musik von der Dichtung, welches das historische Auftreten im Großen bestimmt, wiederholt sich nun auch auf jedem einzelnen Punkte ihrer gegenseitigen Verbindung, d. h. bei jedem einzelnen Dichtwerke, sofern es zugleich Objekt des Gesanges geworden ist. Dichtung und Musik sind also — wie man diesen Irrthum wohl selbst aus gebildetem Munde hört — in den ältesten Zeiten niemals gleichzeitig, in einem Momente und durch denselben schaffenden Künstler, sondern immer getrennt und nach einander entstanden: ein Anderer schuf den dichterischen Text, ein Anderer die Musik dazu. Auch bei den Gesangdichtungen — um dies Mischwort für die Verbindung beider Künste zu gebrauchen — ist die Sprache dem Ton, der poetische Text dem musikalischen Gesange vorangegangen; auch hier mußte das dichterische Objekt bereits vorhanden sein, ehe man daran denken konnte, es in Töne umzusetzen. Denn immer und überall bedurfte der Gesang zu seiner Entstehung der Dichtung als Stütze und mußte daher warten, bis sich Dichtung gebildet, bis sich die Sprache zu poetischer Form, das Gemüthsleben zu individueller Empfindung verfeinert hatte. Aber selbst von da an, wo die Musik sich zur Selbständigkeit, der Gesang sich zur Ausdrucksfähigkeit für den lyrischen Text herausgearbeitet hatte, wo er also soweit entwickelt war, daß er sich der Poesie gefügig anschmiegen konnte, blieb zwischen beiden Künsten das ursprüngliche Verhältniß der Succession.

Am Wenigsten im Volksgesange, der aus der naiven Empfindung

des Naturmenschen entspringt; denn dessen Empfindung hat, wie mehr oder weniger alle Empfindung, noch am Meisten eine sinnliche Beimischung und daher auch das stärkste Bedürfniß, sich sinnlich zu äußern, ein Bedürfniß, das das Volk theils im Gesange selbst befriedigt, der der innerlichen Empfindung intensivern Klang, gesteigertern Ausdruck, einschmeichelndern Wohllaut verleiht, theils im Tanz, der die Empfindung in die körperliche Bewegung herüberwirft und über den ganzen Organismus verbreitet. Auf diesem Standpunkte entspringen die betreffenden Künste aus einem Quell, in einem Augenblick, haben den gleichen Stoff und Inhalt, fallen unter die gleiche Gesetzmäßigkeit der formellen Erscheinung, z. B. des Rhythmus — kurz, sind noch auf das Engste an einander gebunden. Hier ist noch kein Bewußtsein von der Selbständigkeit der einzelnen Künste, von ihren verschiedenen Aufgaben, von ihren eigenartigen Mitteln und der besondern Technik zur Handhabung dieser Mittel, von der specifischen Begabung für die eine oder die andere Kunst. Hier weiß man z. B. noch nicht, daß der dichterische Gedanke, die lyrische Empfindung sich schon in der bloßen Wortfassung erschöpfend aussprechen, daß der Gesang für sein Zustandekommen sich flüssig und frei jedem dichterischen Maße anbequemen kann. Auf dieser Stufe der Naivetät, der Naturproduktion können Dichtung und Gesang nicht bloß aus einem schaffenden Geiste, sondern sogar in ein und demselben Momente entstehen. Ein glücklich begabter Naturkünstler erfindet mit dem improvisirten Texte zugleich die Melodie; aus einem Vorfall, aus einer Anregung oder Stimmung erwächst ihm sofort das poetische Gebilde und die musikalische Gesangweise. So ist das eigentliche Volkslied immer entstanden und unverdorbene, stark fühlende Naturvölker, wie Tyroler, Steiermärker, Magyaren u. a. schaffen sich so noch heute ihre Lied- und Tanzmelodien.

Anders dagegen gestaltet sich die Sachlage, sobald die betreffenden Künste in das Stadium eigentlicher Kunst treten, besonders, sobald der Gesang zur Ebenbürtigkeit, gleichsam auf eine Höhe mit der Dichtkunst gerückt ist, d. h. sich zum Ausdruck der poetischen Empfindung durch seine eignen Mittel fortentwickelt hat. Dann löst sich nämlich das naive Urverhältniß und die Künste treten zur Selbständigkeit, zu getrennten Wegen und Zielen auseinander. Jede begreift sich nun in ihrer Eigenthümlichkeit, erfaßt ihre besondern Stoffe, gestaltet mit ihrem eignen Material ein eigenartiges Kunstwerk, das die allgemeine Idee der Schönheit in seiner Weise darstellt und ein in sich Fertiges, Befriedigendes ist. Statt, wie

bisher im naiven Volksgesange gleichzeitig zu entstehen, geht von beiden nun die Dichtung regelmäßig voran und der Gesang folgt nach, indem er die schon vorhandene Dichtung in seine Behandlung nimmt und in verwandten Klängen nachbildet.

Am Nächsten bleiben beide dem ursprünglichen Verhältniß, wenn der Dichter zugleich zum Komponisten seiner Texte wird, wie es bei den Minne- und Meistersängern der Fall war und sich bei vielen Spätern, z. B. bei manchen Kirchenlieddichtern, wiederholt. Und dabei ist es gleichgültig, aus welchem Motive sie sich mit dem Gesange befaßt haben: ob er bloß ein äußerlicher Schmuck, eine Empfehlung für die Dichtung hat sein sollen, oder ob er ein beliebtes Herkommen aus alter Zeit war, oder Ehrensache der Gebildeten gegenüber dem sangesfröhlichen Volke, oder ob er endlich aus beschränkter Nachahmung des Kirchengesanges hervorging u. s. w. Genug, der Erfinder des Textes schafft zugleich die musikalische Weise. Im weitern Verlauf der Entwickelung wird jedoch dies Verhältniß immer lockrer. Die Dichtungen entstehen immer mehr selbständig, ohne Rücksicht und Zweckbeziehung auf den Gesang; und die Gesangproduktion wählt mit vollkommner Freiheit aus der Masse der lyrischen Erzeugnisse die ihr gemäßen aus, um sie mit allen Ausdrucksmitteln des Gesanges in ihrer ganzen Empfindungstiefe wiederzugeben. An die Stelle der ursprünglichen Einheit ist die absolute Trennung getreten, die produktive Kraft fällt in zwei durchaus verschiedene Individuen auseinander. Eine neue Einigung kann nur durch einen besondern Willensakt, durch eine zugleich kritische und schöpferische That geschehen. Die Stimmung, die auf der Stufe der Naivetät unmittelbar vorhanden war, muß der Komponist jetzt künstlich in sich nacherzeugen, und statt der frühern Produktion, die Text und Musik in einem Augenblicke schuf, sieht er sich auf reflektirte, lähmende Reproduktion, auf tastende Nachahmung des gegebenen Gedichtes hingewiesen. Dies der eine, und zwar der häufigere Weg, wie Gesangkompositionen entstehen: der Musiker erneuert in sich nachfühlend die Stimmung des Textes und schafft aus ihr die melodische Weise. Aber es können umgekehrt auch Texte zu schon vorhandenen Melodien gedichtet werden, zu Melodien, die früher einmal zu ihren Texten ebenso ursprünglich erfunden worden sein mögen, wie man zu spätern Texten Originalmelodien erfand. Dies gilt z. B. von den altkirchlichen „Sequenzen“ und „Leichen“, die man auf vorhandene Gregorianische Weisen dichtete, auf Weisen also, die, von unbekannten Erfindern herrührend, sich zu typischer

Dignität festgesetzt hatten. Jedoch geht auch hier die Musik nur scheinbar voran, da die Melodie, zu der man einen Text setzt, früher schon andern Texten gedient hat, die vorher entstanden sein mußten. In beiden Fällen also ist die Dichtung der erste, die Melodie der zweite Faktor, jene der feste, tragende Stamm, diese das zarte, nachkletternde Rankengewächs, das sich den Windungen und Fugen des Stammes anschmiegt.

Daß man dies Verhältniß überhaupt hat verkennen und an die sagenhafte Verschmelzung beider Künste hat glauben können, als seien in alter Zeit Text und Gesangweise gleichzeitig entstanden, beruht in der sinnlichen Neigung der menschlichen Natur zum Wunderbaren. Nur, weil sich bei den alten Gesangpoesien oder Poesiegesängen die Zeit der Entstehung nicht mehr ermitteln läßt und die Phantasie, mit keuscher Pietät vor dem Alten, sich etwas Unerklärliches leicht in's Gebiet des Geheimnißvollen, Unmöglichen verlegt, hat sich jene noch immer fortwuchernde Fiktion gebildet. Eins nur ist in dieser Täuschung das Richtige — und davon wird nachher ausführlicher gehandelt werden: daß nämlich der älteste Gesang sich in formeller Beziehung überall der vorhandenen Dichtung angeschlossen hat, ja daß er seine ganze Gesetzmäßigkeit, die ihm als Kunstwerk unentbehrlich war, nirgends anderswoher als von dort entnehmen konnte.

Nun aber waren die ältesten Spracherzeugnisse, die ersten rhythmischen und metrischen Formen der beginnenden Dichtkunst — wie bekanntlich aller frühesten Kunst — ihrem Inhalte nach religiöser und epischer Natur — ein Beweis, wie tief alles Irdische im Ewigen wurzelt, wie innerlich angeboren dem Menschen die Verehrung des Göttlichen ist. Hymnen an die Gottheit für erwiesene Wohlthaten, Preisgesänge auf Helden und Heroen für errungene Siege oder erduldete Leiden bilden ihre Stoffe, Stoffe, die das Allgemeingefühl des Volkes aussprachen, die Alle begeisterten, Alle zur Theilnahme aufriefen. Wurden nun solche Dichtungen zum Text genommen und — was der kräftigen Begeisterung des Naturmenschen überall nahe liegt — gesungen, so ergab dies unmittelbar diejenige Form des Gesanges, die ohne Zweifel seine ursprünglichste, weil naturgemäßeste ist, nämlich den Volks- oder Massengesang. Was Alle im Volke glaubten und verehrten, was Alle vollbracht oder erlitten hatten, das sangen sie, und zwar in einfacher, kräftiger Weise, so daß Alle es leicht fassen und in den Gesang einstimmen konnten. Eben deshalb, weil dieser älteste Gesang noch ohne Bewußtsein der theoretischen Regeln

war, weil er aus der natürlichen Begabung, aus der instinktiven Gefühlsbelebtheit floß und sich nur an die natürliche Empfänglichkeit wandte, die in Allen die gleiche war, war er Allgemeingut des Volkes, von Einzelnen erfunden, von Andern ergänzt und verbessert, von Allen verstanden und nachgesungen, wie jeder Einzelne ihn erfunden haben konnte — mit einem Worte: er war Volksgesang, und zwar Volksgesang hymnischen und epischen Inhalts. Denn die subjektive Lyrik und der lyrische Einzelgesang ist erst weit später hervorgetreten, weil er eine Bildungsstufe voraussetzt, wo sich aus der Gesammtheit schon der Einzelne, aus der Gattung das Individuum herausgehoben hatte, indem es sich seines Selbst, seiner Eigenheit und innern Unendlichkeit bewußt geworden war. Im Urleben der Völker dagegen gilt nur die Gesammtheit, die Volksmasse als solche, die Gottheit als die allergossene Substanz, als die übergreifende Weltmacht, der Einzelne aber verschwindet in der Masse, ist unselbständig und werthlos neben ihr. So sind auch die Gefühle nur erst die objektiven, auf die Gottheit, auf das Vaterland sich beziehenden, Ehrfurcht, Begeisterung, heldenmüthige Aufopferung; die zartern Regungen der Liebe aber, der Freundschaft, der Pietät, besonders die mit dem Naturleben verwachsenen Gefühle schlummern noch ganz. Daher ist auch die Dichtung, genau genommen, noch ohne Lyrik und der lyrische Empfindungsgesang wird hier noch nicht gehört. Im despotischen Orient, im Hellenenthum, bei den heidnischen Germanen des Abendlandes u. s. w. ist das Lied ein Unding; was so genannt wird, entspricht nicht dem Begriffe des christlich subjektiven Liedes.

Was daher in der Urzeit der Völker von primitiven Kunstanfängen auftaucht, ist roher Urstoff von großem Inhalt und in einfachen Zügen, aus dem Bewußtsein der Masse genommen und für die Theilnahme der Masse bestimmt. Auch aller älteste Gesang ist Volkssache gewesen und konnte in dieser Form nicht anders, als roh naturalistisch sein. Die mathematischen Gesetze als Basis der Musik, als Ordnerinnen der Töne zu gemessenen Intervallen, zu melodischen Tonreihen und harmonischen Akkordzusammenstellungen waren noch nicht bekannt, die Produktion war noch keine besondere Kunst, keine auf Regelstudium beruhende Technik und hatte noch nicht die Tendenz, bestimmte Texte zum Zwecke des gläubigen Bekenntnisses, der gemüthvollen Erbauung, der Beförderung des Gemeindegefühls oder der Verherrlichung der Kirche in Töne umzusetzen. Der Gesang entsprang lediglich aus Anregung des individuellen Gefühls,

seine Weisen formten sich einzig nach dem angebornen Tonsinn, nach dem musikalischen Instinkt; und statt alles Bewußtseins über den Prozeß der Produktion, statt aller Kritik des Producirten selbst herrschte die naivste Unbefangenheit, die sich niemals besann und Nichts verbesserte. Was gegeben wurde, war gut und recht, und wie es gegeben wurde, so blieb es. Jedermann verstand es, jeder Andere hätte es auch so machen können, Alle sangen die Weise nach und wandten sie an, so oft die Weihe äußerer Thatsachen oder innerer Begeisterung Gelegenheit dazu bot. Diese Entstehungsart ist, wie gesagt, wesentlich naturalistisch und der betreffende Gesang Naturgesang, d. h. Gesang auf dem Naturstandpunkte, mit dem bloßen, noch unveredelten Naturorgan und der im Naturinstinkt gegebenen Intervalle sich bedienend; Gesang, der unmittelbare Naturgefühle Anfangs in rohen Schreien und Rufen, später in jodelähnlichen, signalartigen Kantilenen aussprach. Auch die Poesie, d. h. der Text zu diesem Naturgesange, stand wesentlich noch auf der Naturstufe, indem er es noch nicht zu sinnerfüllten, metrisch geordneten Worten gebracht hatte, sondern bei bloßen Gefühlsausbrüchen, bei einzelnen Lauten und Interjektionen stehen blieb.

Dieser Naturgesang, obwohl er überall der Vorläufer und Wegbahner des spätern Kunstgesanges gewesen ist, hat doch für uns so wenig Vorstellbares, ist so wenig nachzukonstruiren und von so geringem Einfluß auf die Entwickelung des Gesanges im Ganzen gewesen, daß wir uns den Scharfsinn über seine nähere Beschaffenheit ersparen können. Wenigstens hat Dasjenige, was den allerfrühesten Naturgesang ausgemacht haben mag, was bloß roher Ausbruch der Kraft, wildes Aufkreischen der Sinnenlust, wüstes Schlachtgeschrei u. dgl. gewesen ist, mit Gesang und Musik als solchen Nichts gemein und gehört daher auch nicht in eine musikwissenschaftliche Untersuchung; die Kunst hat an diesen halb thierischen Naturlauten, selbst wenn davon etwas hätte aufgezeichnet werden können und erhalten wäre, Nichts verloren. Nur soweit sich der besonnenen Vermuthung psychologische Verwandtschaftspunkte zwischen dem Natur- und dem spätern Kunstgesange darbieten, verdient jener Berücksichtigung und ist daher besonders für die Konstruktion der muthmaßlichen Urmelodie — wo auch wir auf ihn zurückkommen werden — nicht gleichgültig.

Dennoch ist dieser Naturgesang so lange der herrschende, der alleinige geblieben, bis die wissenschaftliche Untersuchung, die gelehrte Theorie sich der Musik bemächtigte, die Tonverhältnisse arithmetisch berechnete und

fixirte und zu einem vollständigen, relativ richtigen Harmoniesystem ausbaute, so lange, bis die Tonsetzer mit den Regeln vor Augen producirten, bis man anfing, die naiv entstandenen Tonreihen, die bewußtlos angewandten Gesetze zu analysiren: mit diesem Prozesse wird der Gesang zum Kunstgesange. Die ersten Versuche zu solch einer kunstvollen Gesangbehandlung sind schon im griechischen Alterthum von Philosophen und Mathematikern gemacht worden und der so entstandene Gesang, besonders der alt-griechische und der auf den griechischen Tonarten beruhende hebräische Tempelgesang ist für jenen Standpunkt ebensogut Kunstmusik gewesen, als es, im Vergleich mit dem ältesten Naturgesange unserer germanischen Vorfahren oder mit dem jetzigen Volksliede, unsere heutige Musik ist. Denn offenbar ist der würdevolle Tempelgesang der Hebräer, sind die Skolien, Symposien und sonstigen gebildeten Gesänge der Griechen nicht mehr Naturgesang, sondern veredelter, mit Bewußtsein und Genuß geübter Gesang gewesen, gebaut auf das von den Philosophen und Akustikern aufgestellte Tonsystem und in Weisen sich bewegend, die nicht immer aus dem unmittelbaren Gefühl, sondern häufiger noch aus reflektirter Empfindung geflossen sein mochten. Insofern also ist dieser Gesang allerdings schon Kunstgesang gewesen, d. h. Gesang in den von der berechnenden Theorie geordneten Intervallen, Gesang auf metrisch gebaute, rhythmisch fließende Dichterworte von geläutertem Gedanken- und Empfindungsgehalt. Anderseits aber läßt sich dieser Gesang noch nicht als Kunstgesang im absoluten, im streng ästhetischen Sinn bezeichnen, wie unsere heutige Vokalmusik es ist: im Gegentheil, er wird immer noch Volksgesang gewesen sein, insofern noch keine so scharfe Scheidung, wie bei uns, die gebildeten Stände vom Volke trennte, vielmehr eine weit größere Ebenmäßigkeit in deren gegenseitigem Verhältniß stattfand, der gleiche Glaube, die gleichen Anschauungen die einander Fernstehenden verbanden, und was gesungen wurde, durch seinen allbekannten Inhalt und seine einfachen Formen Allen verständlich, auch für die praktische Betheiligung Aller geeignet war. Was also ohnehin schon im Volke lebte, was das Volk nach Instinkt und Bedürfniß auch bei andern Gelegenheiten sang, das formulirte und veredelte höchstens der Kunstgesang theoretisch und bot es dem Volke bei den nationalen Festlichkeiten in dieser verbesserten Gestalt und zu höherer Befriedigung dar. Während der Kunstgesang bei uns ausschließliches Monopol der Gebildeten ist und Volksgesang von diesen fast für verächtlich gehalten wird, genoß der Kunstgesang bei den Alten den

Vortheil, zugleich Volksgesang, d. h. veredelter Naturgesang im Munde des Volkes zu sein.

Denn keinenfalls sind die Weisen des alten Volksgesanges die Erfindung gelehrter Fachmusiker, etwa jener Mathematiker und Akustiker, sondern einzelner genialer Köpfe gewesen, die sie nach Maßgabe des herrschenden Geschmacks und nach der Höhe des nationalen Tonsinnes formten und dem Volke vorsangen, in welcher Gestalt sie sich alsdann verbreiteten und auch für ernstere Zwecke, wie für den Götterkultus, die Nationalspiele, die dramatischen Festaufführungen u. s. w. einbürgerten. Die Davidische Institution der Musikmeister hatte nur den Zweck der Leitung und Überwachung des Tempelgesanges; dieser selbst aber lebte nach Inhalt und Ausführung ohne Zweifel im Volke, die ganze Gemeinde stimmte im Synagogenkultus die frommen Psalmodien an, das ganze Volk sang seine fröhlichen Siegeshymnen und Tanzlieder, die Juden in Masse, im Chor ihre Trauergesänge an den Wassern Babylon's; ebenso sangen die ersten Christen in ihren Versammlungen, also gleichfalls in Masse, ihre „Psalmen und Lobgesänge und geistlichen Lieder". Entschiedener noch ist der Gesang bei den Griechen Volksgesang gewesen, indem er aus volksthümlichen Veranlassungen hervorgegangen war und ursprünglich bei wirklichen Volksfesten gesungen wurde. Denn der Chor der Winzer und Landleute, welche bei der Weinlese das Lob des Bacchus, des Weins, der Fröhlichkeit, bei der Erndte die Segnungen des Landbau's u. s. w. in Liedern besangen; das in Masse aus allen Gauen Griechenlands versammelte Volk, das bei den nationalen Festspielen Preislieder auf die Sieger anstimmte, hatte diese nicht von gelehrten Musikern oder Sangmeistern, sondern von irgend einem schöpferischen Natursänger überkommen und sie nach der Stimmung und dem Bedürfniß des Augenblicks zugerichtet. Und wie natürlich und ansprechend diese Gesänge gewesen sein müssen, geht aus dem Umstande hervor, daß man sie für die tragischen Bühnenaufführungen in Gebrauch nahm, wo sie, höchstens mit einer Verzögerung im Tempo Behufs würdevollerer Darstellung, zum Gesange der Chorstrophen und zur rhythmischen Grundlage der Chortänze benutzt wurden. Da aber die theatralischen Vorstellungen nicht Sache einer besondern Schauspieler- und Sängerzunft waren, sondern ein Ehrenamt der Bürger Athen's selbst, so müssen auch die dazu nöthigen Gesänge volksthümlich und bekannt genug gewesen sein, um die Inscenirung der Dramen ohne zeitraubende Einübung möglich zu machen. Auch stimmt hierzu die Mittheilung des

Alterthums, daß die begeisterte Zuschauermasse bei den dramatischen Aufführungen zuweilen in die allbekannten Chorstrophen eingestimmt habe. Ebenso wurden die geselligen Tisch- und Gesellschaftslieder bei den Griechen, die sogenannten Skolien, auf beliebte Volksweisen gesungen und von den einzelnen Theilnehmern strophenweise im Rundgesange vorgetragen — Beweises genug, daß es solche allbekannte Volksweisen wirklich gab. Nicht minder sind bei den germanischen Stämmen die Preisgesänge auf Götter und Helden bei den Festen und Opfern oder bei Schlachten und Siegen vom Volke als solchem, von der ganzen betheiligten Mannschaft ausgeführt worden. Und daß auch der mittelalterliche Kirchengesang in den ersten Jahrhunderten Volks- oder Gemeindegesang gewesen ist, steht außer Zweifel. Volksgesang also, d. h. aus dem Volke hervorgegangener und vom Volke bei bestimmten Gelegenheiten ausgeführter Gesang waren sowohl die jüdischen Tempelpsalmodien als die griechischen Winzerlieder und dramatischen Chorgesänge, sowohl die mittelalterlichen Kirchenmelodien als auch die germanischen Volksweisen. Wäre dies Alles wirklicher, durchgebildeter Kunstgesang in unserm Sinne gewesen, so würde er ohne Frage aufgeschrieben und auf die Nachwelt gekommen sein, sogut wie die sonstigen Erzeugnisse griechischer Kunst, die Dichtungen und wissenschaftichen Werke des Mittelalters schriftlich fixirt und erhalten worden sind. Dem Volksgesange aber ist es wesentlich, daß er nur im Gedächtniß, im Munde des Volks lebt und sich gesungen und nachgesungen von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzt — und dies war mit dem Gesange aller der genannten Völker oder Völkergruppen der Fall.

Die Frage aber nach der Form dieses frühesten Volksgesanges und der ersten liedähnlichen Versuche ist wesentlich bedingt durch das oben angedeutete Verhältniß von Wort und Ton, Poesie und Gesang; ja es ist dies Verhältniß, daß sich nämlich der Gesang erst im Gefolge, nach dem Vorgange der Sprache gebildet hat und gleichsam nur Sprache in belebterer, mehr tönender Gestalt hat sein wollen, von der bestimmendsten Wichtigkeit für die ganze Methode des ältesten Gesanges geworden. Denn das muß mit aller Entschiedenheit ausgesprochen und daran muß unter allen Umständen festgehalten werden: aller Gesang ging von der Rede aus, von dem instinktiven Bemühen, die Worte ausdrucksvoller zu machen, die Intensität der in den Worten liegenden Empfindung durch die Töne zu steigern. All den Psalmisten, Vorsängern, Chorführern, Barden, oder wer die sonstigen Ordner des Gesanges waren, kam es nur darauf an,

die frommen oder begeisterten Textworte zu singen statt zu sprechen, ihnen in der Verlängerung und Schallkraft der Töne einen lautern, weitern Klang, mehr Nachdruck und Innigkeit zu geben, als der kurz verhallende Wortlaut es thut. Aus diesem unmittelbaren Bedürfniß sind die dramatischen Chor- sowie die geselligen Skoliengesänge der Griechen, aus eben demselben die Psalmodien des jüdischen Tempelgesanges und die hymnologischen Weisen des ersten christlichen Gemeindegesanges hervorgegangen. Sie alle sind nur eine den Textworten durchaus parallele Recitation der Worte in Tönen, Sprache im Gewande der Musik, gesungene Rede. Daher fällt denn in allem ältesten Gesange das Übergewicht der Produktivität wie der künstlerischen Schätzung auf Seiten des dichterischen Gedankens, des Textes: man wollte eben noch nicht eigentlich *singen*, sondern nur gewisse *Worte* singen, die in ihnen enthaltenen Gedanken oder Empfindungen in laute, weit dringende Töne ergießen; der *musikalische* Gesichtspunkt lag noch ganz fern, an Schönheit des Klanges, an Wahrheit des Ausdrucks u. s. w. dachte man noch nicht und konnte noch nicht daran denken. Dies geschah vielmehr erst, seitdem mit der künstlerischen Reflexion und Theorie die Absicht erwacht war, in den arithmetisch festgestellten Tonreihen den Textinhalt zu entsprechendem Ausdruck zu bringen: da begann auch das Streben nach musikalischer Wahrheit und Schönheit, der Gesang trat mit dem Texte auf die gleiche Linie des Interesses, der produktiven Wichtigkeit. Im ältesten Gesange dagegen bleibt's bei dem Übergewicht nach textlicher Seite, und noch nicht eigentlicher Gesang, sondern nur Sylben- und Wortrecitation ist das natürliche Ergebniß der frühesten Versuche in Tönen.

Aus dieser Unterordnung des sich erst bildenden, noch völlig unselbständigen Gesanges erklärt sich's denn auch, daß er nicht weniger als Alles von der Sprache annahm, ihr die Worte so zu sagen nur nachsprach; die *ganze Form* der ältesten Textdichtung ging an den Gesang über und gab ihm seine erste künstlerische Gestalt. Was schon im Texte gegeben war, wiederholte sicherlich der Gesang in seiner Weise; worauf hingegen der Text nicht unmittelbar führte, das kam auch im Gesange nicht zum Vorschein oder wurde von ihm in seiner eignen Weise versucht. Im ältesten Gesange freilich bleiben selbst diese äußerlichsten, greifbarsten Formunterschiede unbeachtet, allmählig erst und später kommt dem Gesange das Gefühl dafür. Überblickt man jedoch die erste Periode in ihrer Gesammtheit, so darf es als durchgehendes Gesetz ausgesprochen werden,

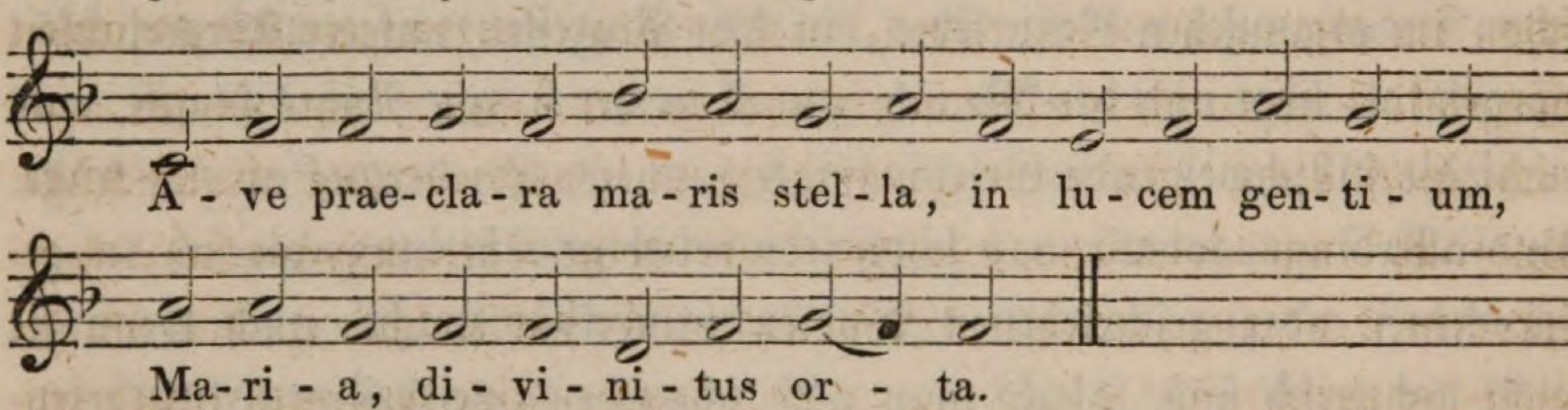
daß, wo das Wort Ausdruck, Längen, höhern Klang hatte, auch der Gesang ihn bekam, wo die Sylben nur flüchtig anklangen, auch der Gesang kürzere Töne wählte: auf inhalt- und tonvolle Sylben legte man lange Töne oder schwere Takttheile, über unwichtige glitt man mit kurzen Tönen oder leichten Takttheilen hinweg. Wo ferner das instinktive Gefühl leidenschaftlich erregt oder freudig gehoben war, griff auch der Gesang unwillkührlich nach einem höhern Tone und gab diesem beim Vortrag mehr Schallstärke; wo dagegen das Gefühl zu gedämpfter Empfindung hinabsank oder ihm ein unwichtiger Inhalt im Texte begegnete, legte sich auch der Gesang zu tieferer Tonlage nieder. Die Art und Weise, die Worte zu recitiren, die Länge der textlichen Abschnitte, die beziehungslose, farblose Monotonie der Texte im Ganzen kehrt im Gesange getreulich wieder.

Wir finden also den Gesang hier in seiner ersten, unbehülflichsten Kindheit, an der Handleite der Textworte und deren Geheiße blindlings gehorchend: wo die Worte stillzustehen gebieten, hält der Gesang inne, wo jene weiter streben, geht auch er vorwärts. Sein Gang ist noch ganz der unterstützungsbedürftige des Kindes, noch nicht der sichere des Mannes, der den Körper straff emporhält und in festem Gleichschritt fortträgt. Nicht unpassend vergleicht man daher diese dahinschleppenden, gliederlosen Tonreihen der ältesten Gesangstufe mit den elementaren Gestaltungsversuchen der beginnenden Vegetation und Thierbildung im Naturleben, wo sich in wässeriger Weichheit, träg und schlaff, erst Atom an Atom, Ring an Ring reiht und aus diesem kraftlosen Aneinanderfügen immer gleicher Theilchen nur die Erstlingsformen des organischen Lebens, wie Schilfhalme, Weichthiere u. dgl. von nur linearer Längenausdehnung oder kugliger Kreisform entstehen. Zu kräftigen Einschnitten dagegen, zur Scheidung der Masse in Glieder, zur Entwickelung selbständiger Zweige, Extremitäten u. dgl., alle wiederum von innerer Gesetzmäßigkeit zusammengehalten und in richtiger Größenproportion zum Ganzen stehend, bringt es der molluskenähnliche Bau noch nicht. Ganz ähnlich zeigt der älteste Gesang noch Nichts von bewußten, poetisch ausdrucksvollen Intervallen, also von Melodie, noch Nichts von reichem harmonischen Vollklange, von der Übersichtlichkeit rhythmischer Gliederung u. s. w. Die Tongänge dehnen sich kraft- und empfindungslos, fast linearisch eintönig dahin — gleichsam die antediluvianische Molluskenbildung der werdenden Musik.

Was nun ohne Zweifel am Unmittelbarsten aus dem Texte an den Gesang übergeht, das ist das äußerlichste, ohrenfälligste Element desselben: wir meinen den Gesammtzuschnitt, den Rhythmus, dies feste Gerippe und Gefüge der an sich fließenden, ätherisch verschwebenden Tonkunst. Dies Element konnte die Musik nirgends anderswoher entnehmen und selbst als frei gewordene Instrumentalmusik hat sie es nirgends anderswoher entlehnt, als von der metrischen Versstruktur der Gesangtexte — ein Zusammenhang freilich, von dem sie gegenwärtig kaum noch ein Bewußtsein hat. Und so unselbständig ist die Musik in dieser Beziehung gewesen, daß, wo im Texte noch kein scharf bestimmter Rhythmus hervortritt, er auch im Gesange fehlt, sobald er aber die Textworte zu gliedern beginnt, sich sofort auch der Gesang die gleiche Theilung giebt. Mit andern Worten: Rhythmus ist im alten Gesange nur soweit vorhanden, als er im Texte liegt; die metrische Form des Textes ist genau auch die musikalische, die gesangliche.

Hier wird es nun sofort Widerspruch finden, daß wir überhaupt eine Musik ohne Rhythmus annehmen, da doch bekanntlich der Rhythmus schon im organischen Naturleben, in den Prozessen unserer Körperlichkeit vorgebildet liegt und der Mensch, zumal in der Kunst, Nichts schafft, was nicht die stillschweigende Gesetzmäßigkeit innerer Gliederung an sich trüge. Und allerdings, sobald man schon jede beliebige Theilung, die sich in gesprochenen oder geschriebenen Worten bemerkbar macht, auch wenn sie nicht dichterisch sind, sobald man z. B. schon den zweitheiligen Antithesenparallelismus in der hebräischen Psalmendichtung Rhythmus nennt, geben wir zu, daß keine Musik und kein Gesang ohne diesen gedacht werden kann. Versteht man dagegen unter Rhythmus die Scheidung eines längern Wort- oder Tonverlaufs in kleinere, nach der kleinsten Einheit bemessene, regelmäßig wiederkehrende Glieder, also dasjenige, was in der Poesie etwa die Versfüße und in der Musik die Takte sind, so glauben wir mit gutem Rechte behaupten zu können, daß es allerdings eine Zeit gegeben habe, wo Dichtung und Gesang noch ohne Rhythmus waren. Wir bleiben daher bei unserer Annahme und wiederholen, daß, wo der Text unrhythmisch und unmetrisch war und sich nur in ungewählter, einschnittloser Prosa erging, auch der betreffende Gesang in dem gleichen, unterschiedslosen Fluß sich dahin bewegt habe. Ähnlich ist der Fall, wenn der Text ein Mittelding zwischen gebundener und freier Rede war, etwa nur mit poetisch gehobener Anschauung und Sprache, übrigens aber in be-

liebig langen, regellosen Perioden sich bewegend — auch hier nahm der Gesang genau dieselbe unregelmäßige Gliederung an: die Länge der Textabschnitte bestimmte auch die Länge der Gesangzeilen; wo die Textzeile aufhörte, machte auch der Gesang einen Tonfall; wo bei den Worten die Cäsur einfiel, beobachtete auch der Gesang einen Ruhepunkt u. s. w. Und was die Behandlung der einzelnen Wörter anlangt, so ließ noch keine Schätzung der Sylben nach Gewicht oder Leichtigkeit längere oder kürzere Töne, schwere oder leichte Taktheile hervortreten; keine Takteinheit, als rhythmisches Grundschema, zerlegte die Tonreihen in gleichlange Abschnitte: der Gesang war ein rhythmenloses Hinsingen in choralartig geschleppten Tönen, wie der Text rhythmenloses Sprechen; der Rhythmus schlummerte noch regungslos in der gedanken- und empfindungsleeren Wortrecitation. Von diesem prosaisch freien, unrhythmisch fortlaufenden Zuschnitt sind bekanntlich die Erzeugnisse aller ältesten Poesie und demzufolge auch die frühesten Gesangversuche: „Prosen" und „Sequenzen" sind u. a. Belege für diesen Prosa-Gesang, z. B. folgender Anfang der Sequenz »de beata Virgine Maria«:



Gliedert sich dagegen der Text, wie bei schon entwickelten Dichtungen, zu dem rhythmischen Detail der Versfüße und Verszeilen, zu der Symmetrie der Verspaare und Strophen und tritt schon hier und da der Wohlklang des Reimes hervor, so nimmt sofort auch der Gesang das gleich belebte, gleich wohlthuende rhythmische Gepräge an, singt auf die entsprechenden Verspaare den nämlichen melodischen Satz und wiederholt mit jeder neuen Strophe auch die ganze Melodie von Neuem. Hierzu liefert jeder rhythmische Gesang, u. a. jedes der weiter unten folgenden Lieder den Beleg.

Historisch hat sich dieser rhythmische Unterschied im ältesten Gesange zu der zwiefachen Methode des Choral- und Figural-, des Gregorianischen und Ambrosianischen Gesanges, der Psalmodie und Hymnodie fixirt, Formen, die in den einzelnen Gesanggruppen unserer Periode zur Erscheinung kommen werden. Die zuerst genannte Methode — also der

Choral- oder Gregorianische oder psalmodische Gesang — vertritt das Princip der Rhythmenlosigkeit, während der Figural- oder Ambrosianische oder hymnodische Gesang stets rhythmisch erscheint. Wo sich in den ältesten rhythmenlosen Gesängen Gliederung zeigt, beschränkt sie sich auf kleine, kurzathmige Motive von zwei oder vier Takten, die, in unproduktiver Monotonie, mitunter sogar ganz gleichförmig nach einander wiederholt werden. Auch die Anordnung zu mehren Theilen tritt bereits hervor; jedoch haben diese sämmtlich einen sehr ähnlichen Zuschnitt unter einander. Das Äußerste und zugleich das Wohlthuendste ist die Gliederung in drei Sätze, deren erster und zweiter nach einer Melodie gesungen werden, während der dritte eine eigne, obwohl verwandte Weise anstimmt, in seiner zweiten Hälfte aber die Melodie des ersten Satzes gewöhnlich noch ein Mal aufnimmt. Die schon erwähnten kirchlichen Prosen und Sequenzen, der Liedergesang der Minne- und Meistersänger u. a. werden auch hierzu im Einzelnen die Bestätigung liefern. Taktstriche aber, die unserer rhythmisch durchgebildeten Musik so unentbehrlich sind, konnten für jenen im Ganzen rhythmenlosen Gesang noch kein Bedürfniß sein und fehlen deshalb in den notenschriftlichen Gesangwerken der ersten Periode vollständig; ebenso vermißt man die Angabe der Taktart und des Zeitmaßes — Alles aus dem einfachen Grunde, weil diese Momente entweder noch gar nicht zum Bewußtsein gekommen waren, oder weil sie sich aus dem Charakter der Gesangstücke von selbst ergaben. Nur für die Ruhepunkte am Ende der Verszeilen und Strophen hat man einige Zeichen — Fermaten, wenn man sie so nennen will, die durch einen kleinen senkrechten Strich zwischen den Mittellinien des Notensystems — etwa ein ganz kleiner Taktstrich — oder durch unser Wiederholungszeichen, das jedoch möglicher Weise erst eine Zugabe späterer Redaktoren und Abschreiber sein kann, angedeutet sind. Daß trotzdem der damalige Rhythmus, soweit er vorkommt, noch nicht in der belebten Weise des heutigen zu denken ist, sondern sich nur auf die Unterscheidung von langen und halblangen Tönen beschränkt, wurde schon oben vorübergehend erwähnt.

Endlich aber treibt sich die Übereinstimmung zwischen Text und Gesang — und dies gilt von der rhythmenlosen wie der rhythmischen Gesangform — auf die äußerste Spitze fort, indem nicht bloß die Verszeilen in den melodischen Abschnitten, die Verspaare in der Wiederholung ein und desselben melodischen Satzes, die Strophen in der Wiederkehr der

ganzen Melodie hervortreten: nein, bis in das kleine Detail der Sylben schmiegt sich der Gesang den Textworten an, indem er die Sylben ganz so einzeln und hinter einander aufreihend recitirt, wie sie bei langsamem Wortvortrage gesprochen werden. Mit andern Worten: der Gesang kennt noch keine andere Textbehandlung als die syllabirende, die jeder Sylbe nur einen einzigen Ton unterlegt und so den ganzen Text, Sylbe für Sylbe, in fast lauter gleichlangen Tönen monoton hinsingt — derselbe Standpunkt auf musikalischem Gebiete, den die ganze älteste Kunst, ihrem symbolischen Charakter gemäß, repräsentirt, insofern sie nämlich, in zerfließenden oder plumpen Formen, ihren Inhalt nur andeutend ahnen läßt, noch nicht sinngemäß ausspricht oder erschöpft: so recitirt auch der älteste Gesang die Textsylben ganz gleichmäßig, ohne den Wortsinn schon irgend zu berücksichtigen. Allerdings ist es oberster Grundsatz des Gesanges überhaupt, daß Text und Melodie ihre innere Verwandtschaft unter allen Umständen festhalten müssen, daß die Melodie nur die musikalische Formirung des Wortvortrages sein darf und, vermittelst ihres intensiven Tonmaterials, die Worte nur beseelter, sprechender wiederzugeben hat. Aber auf der naiven Kindheitsstufe des Gesanges, wo noch keine wählerische Reflexion, noch keinerlei künstlerische Absicht thätig war, bleibt das Verhältniß von Text und Gesang noch rein äußerlich, mechanisch, naturalistisch: in gewissenhaftem Gleichschritt mit dem Text legen sich die Töne den Sylben, der einen nach der andern unter, und zwar alle Töne von ziemlich gleicher Länge — wie ja für die noch unmündige Fassungskraft sämmtliche Sylben die gleiche logische und metrische Dignität haben. Und dies methodische Princip des Sylbengesanges wird auch dadurch nicht umgestoßen, daß sich zuweilen, wie oben erwähnt wurde, bereits sogenannter Figuralgesang findet, der schon ganze und halbe Noten unterschied, so daß den betonten Sylben die längern Töne — etwa unsere heutigen halben Taktnoten — den bedeutungslosen die kürzern Töne — also unsere Viertelnoten — zufielen. Selbst das thut dem Princip des Syllabirens noch keinen Eintrag, daß mitunter — jedoch nicht vor dem 13ten Jahrhundert — sogar melismatische Verzierungen auftauchen, z. B. Triolen, zu denen die stehenden Viertelnoten, wie in den „geistlichen Lais“ u. a., ausgesponnen erscheinen, oder die noch häufigere Figuration der Achtel statt der bloßen Viertel, die im französischen und deutschen Minnegesange etwas ganz Stehendes ist. Denn ungeachtet dieser ersten Regungen von freier Figuration, die sich

fast in sämmtlichen Gesangwerken dieser unserer Periode finden, bleibt die Regel selbst, daß nämlich der Text sylbenweise recitirt wird, unverkürzt stehen, d. h. jede Sylbe bekommt musikalisch ihren besondern Ton.

Dieses schrittweise Syllabiren aber, dieses mechanische Aneinanderreihen von Tönen führt natürlich eine Starrheit mit sich, die im Gesange noch weit fühlbarer, noch weit beleidigender ist, als in der Dichtung. Denn die poetische Wortsprache enthält, mögen auch ihre Sylben nur gezählt und gemessen werden, doch immer noch einen vernünftigen, faßlichen Sinn. Wenn aber Tonreihen, denen an sich kein logischer Gedanke inwohnt, bloß arithmetisch aneinander gefügt werden, so ergiebt dies die absolute Leblosigkeit, die ausgesprochenste musikalische Leere, um so mehr, als die seelenvolle Menschenstimme es ist, die sich zum Organ dieser Leblosigkeit hergeben muß.

Aber auch den Charakter des Gestörten, einer fortwährenden Regellosigkeit bekam der Gesang durch den strengen Anschluß an den Text, und zwar durch die eigenthümliche Ungenauigkeit des alten Versbau's selbst, wie er z. B. von der frühern hoch- und niederdeutschen Dichtung gehandhabt wurde. Während nämlich die Poesie unserer Zeit dadurch so streng metrisch und musikalisch ist, daß ihre Verse genau die Zahl von Sylben enthalten, die das Metrum vorschreibt, keine weniger und keine mehr, gestattete die ältere Dichtung sich in dieser Hinsicht eine größere Willkühr. Denn nur das metrische Schema im Ganzen wurde beachtet, d. h. jede Verszeile brauchte nur die erforderliche Anzahl von Hebungen, von betonten Sylben zu enthalten, der Senkungen dagegen, d. h. der leichten, nachschlagenden Sylben konnten beliebig viele sein: ob hier einige fehlten, dort ein Paar überschüssig waren, that nicht viel zur Sache. Daß hieraus eine sehr fühlbare Ungenauigkeit entstand, ja für unser strenger gewöhntes Ohr geradezu Unrichtigkeit, fortwährende Auflösung des reinen Versbau's, leuchtet ein, noch mehr, daß diese durchgehende Ungleichheit der Sylbenzahl vollends im Gesange höchst auffällig, höchst störend gewesen sein muß. Er muß sehr unbeholfen, sehr ungebildet geklungen haben, fast so, als ob er durch und durch falsch wäre, als ob man regellos gebaute Knittelverse absänge. Aber diesen dürftigen Zuschnitt mußte er haben, weil die tragende Dichtung ihn hatte und weil der Gesang noch nichts Anderes sein konnte, als Textrecitation in Tönen, noch bei Weitem kein selbständiger, an und für sich erfreuender Gesang mit dem Anspruch auf Gefühlsausdruck und musikalische Schönheit.

Wir finden also hier bereits die doppelte Methode der Textbehandlung, deren sich der Gesang überhaupt bedienen kann, in ihren Anfängen vorgebildet: einmal die accentuirende oder syllabische, wonach alle Sylben gleichmäßig behandelt werden, auf jede ein besonderer Accent, ein einziger Ton gelegt wird und der betreffende Gesang daher in ganz gleichmäßiger Schrittbewegung fortrückt; deshalb wird diese Methode auch die choralische genannt, wie sie noch unserm heutigen Choral eigen ist, der, mit seinen gleichgemessenen Tönen, uns überhaupt das beste Bild dieser Gesangsweise giebt. Gleichbedeutend damit ist die Bezeichnung „psalmodisch" („Psalmodie"), die von dem Psalmengesange des hebräischen Tempelkultus entlehnt ist, da man die betreffenden religiösen Gesänge ebenfalls in fast lauter gleichlangen Tönen vorzutragen pflegte. Gregorianisch endlich heißt diese Methode, weil der Papst Gregor der Große sie zuerst in den Kirchengesang eingeführt hat, in dem richtigen Gefühle, daß sie, eben wegen ihres gleichgemessenen Rhythmus, für den massenhaften Chor- und Gemeindegesang die einzig passende sei. Die zweite Methode sodann ist die quantitirende oder metrische, welche die Sylben nach Ton oder Tonlosigkeit, Wichtigkeit oder Inhaltlosigkeit unterscheidet und ihnen deshalb ganze oder halbe, Viertel- oder Achtelnoten unterlegt. Weil dieser Wechsel im Rhythmus zugleich schon eine Art von Belebtheit, von Figuration mit sich bringt, heißt sie auch wohl die figurale und, insofern Bischof Ambrosius von Mailand diese Methode, als die volksthümlichere, dem Kirchengesange zu Grunde legte, die Ambrosianische. Ganz dasselbe besagt der Ausdruck „hymnodisch" („Hymnodie"), da ja bekanntlich die kirchlichen Hymnen nach dieser Methode gesungen wurden. Auf ihr beruht, wie man sieht, die ganze Gestalt der spätern und heutigen Musik, der ganze weltliche Gesang, der volksthümliche sowohl wie der kunstmäßige. Wir werden abwechselnd das eine oder das andere der beiden Verfahren bei den einzelnen Gesanggruppen dieser Periode in Anwendung treten sehen.

Aber auch abgesehen vom Texte und seiner Vorbildlichkeit für die formelle Gestaltung des Gesanges würde dennoch der Rhythmus dessen frühestes Element gewesen sein — und ist es im eigentlichen Naturgesange wirklich gewesen — weil dies Element der Tonkunst sowohl im Naturleben im Ganzen wie besonders in unserer Körperlichkeit am Unmittelbarsten und Offensten vorgebildet liegt. Unläugbar nämlich hängt der Rhythmus mit der Sinnlichkeit des Naturmenschen weit enger zusammen,

sagt seinem ungebildeten Instinkte weit mehr zu, als das melodische oder das harmonische Element des Gesanges, das ein weit zarteres Gemüthsleben, einen weit entwickeltern Tonsinn voraussetzt, als in jenen Urzuständen der Kultur erwartet werden darf. Nach dem Gleichtakt des Rhythmus aber bewegen sich die Wogen des Meeres und der schwebende Flug der Vögel, nach ihm regeln sich die Pulse des Blutumlaufs, die Hebungen des Athmens, die Schritte des Ganges. Dies Element drängte sich daher auch der freien Thätigkeit, der primitiven Kunstproduktion des Menschen weit zwingender auf, als der Gleichfluß unterschiedsloser Tonreihen, für welche die Natur kein unmittelbares Vorbild bot. Werden wir doch schon bei der gewöhnlichen Wortrecitation inne, daß der Rhythmus dasjenige Element ist, welches sich dem Gefühle am Ehesten bemerkbar macht und sich in den Vortrag des Sprechenden am Unmerkbarsten hereinschleicht. Ganz folgerichtig ist daher auch in dem naiv hervorbrechenden Urgesange der Rhythmus der frühere und bestimmendere Faktor gewesen, früher als die zartere und verhülltere Melodik.

Dafür spricht weiter auch seine praktisch größere Brauchbarkeit, da in seinen gleichgemessenen Schlägen sich die ungebrochene Kraft und Freude des Naturmenschen ungezwungener spiegelt, an ihnen sich der Gleichschritt der zum Kampfe ziehenden Krieger, die einfachen Verrichtungen beim Opferkultus, vor Allem die regelmäßigen Körperbewegungen beim Tanz — zu dem bekanntlich immer Volksliedmelodien benutzt wurden — kräftiger normiren und fühlbarer ausgesprochen finden, als in der einförmigen Aufeinanderfolge inhaltloser Töne. Auch dem instinktiven Schönheitssinn, dem Bedürfniß nach Beseelung und Belebtheit, das wir in dem gesunden Naturell der Urvölker nicht ohne Wahrscheinlichkeit voraussetzen, muß die rhythmische Bewegung mehr zugesagt haben, als charakterlos schleppende Tonreihen. Oder sollten nicht schon die Vorfahren der Hellenen etwas von dem Sinn für belebte Darstellung, für organische Gliederung des Kunstwerks in sich getragen haben, der ihre Nachkommen zu Meistern im Vers- und Strophenbau machte und sie mit gleichem Glück hochpathetische wie leichtfüßig hüpfende Metra erfinden ließ? Wenn wir uns den ältesten Volksgesang fast nicht anders als steif und ausdruckslos vorstellen, so liegt dies meistens an dem Eindrucke von Leblosigkeit, den uns die nachweislich ältesten Gesangprodukte der musikalischen Literatur überhaupt machen, und das sind bekanntlich kirchliche, denen eine schwerfällig gedehnte Würde unvermeidlich anklebt. Wenn diese schon in solchem

Grade unerfreulich sind, wie viel mehr — schließen wir — müssen es jene noch weit ältern Weisen des Urgesanges gewesen sein, wie starr und farblos, wie verloren für die Musik im Ganzen! Aber lassen wir diese irreleitende Erinnerung bei Seite; vergessen wir nicht, daß der älteste Volksgesang mit der Kirche noch nicht den entferntesten Zusammenhang haben konnte, daß es vielmehr die kraftstrotzende Lebensfülle, die unverkümmertste Lebenslust war, die sich in jene Urweisen ergoß — wie nahe liegt dann die Annahme, daß sich diese Grundgefühle weniger in gedehnten Melodien als in einem stark markirten Rhythmus werden ausgesprochen haben! Die abwechselnd langen und kurzen, immer aber energischen Schläge des Taktes und ein eher beschleunigtes als zögerndes Zeitmaß geben dem Urgesange erst diejenige Belebtheit, die der sinnlichen Energie der Urvölker allein entspricht und die ihn auch musikalisch genießbarer gemacht haben wird, als es der ausschließlich melodischen Betrachtung des Urgesanges einleuchten will.

Auf diese Weise hat also schon der instinktive Rhythmus dem Urgesange seine stoßweisen Ausrufe in regelmäßigen Zwischenräumen vorgeschrieben und später das rhythmische Gefüge des Textes überall die Form des Gesanges bestimmt. Weiter aber als bis hierher ging der Einfluß des Textes auf den Gesang nicht: alles Übrige, was den Gesang erst zum Gesange macht, also vor Allem die Melodie und, soweit hier davon die Rede sein kann, die Harmonie hatte die Musik aus sich selbst zu schaffen; hier stand sie zum ersten Mal selbständig auf ihrem Gebiet, sah sich ganz und gar auf sich allein angewiesen; hier tritt daher auch — sehr natürlich — ihre ganze Unmündigkeit und Ungeübtheit zu Tage und es beginnt für sie, da es an jedem Vorbild, an jedem Anlehnungspunkte außerhalb ihrer Grenzen fehlte, eine Reihe von Experimenten, die durch die Unermüdlichkeit, womit sie angestellt wurden, etwas ebenso Rührendes als durch die Resultate, welche sie schließlich erzielt, etwas Erfreuliches und Überraschendes haben. Oder ließe sich vielleicht auch für Melodie und Harmonie ein Anknüpfungspunkt, irgend ein Fingerzeig oder Vorbild im Texte ausfindig machen? Läge vielleicht schon in der Sprache, in der wechselnden Wichtigkeit oder Unwichtigkeit der Begriffe, in der gleichsam logischen Höhe oder Tiefe der Wörter und Wortsylben ein Etwas von Melodik? Und hat die Harmonie vielleicht in der unausgesprochenen Tiefe der Ideen, in dem Abgrunde der Gefühle, also in dem psychischen Hintergrunde, der sich für die Empfindung und Ahnung hinter

dem verhallenden Wortlaute aufschließt, schon eine Art Vorspiel, einen Anklang zu volltöniger Resonanz? Allerdings liegen in jedem Wortverlaufe, auch schon in den Worten der ältesten Dichtung, die Bedingungen einer möglichen Gesangmelodie verborgen. Denn der Wortinhalt, als aus der lebensvollen Geistigkeit des Menschen geboren, wechselt zwischen Wichtigkeit und Bedeutungslosigkeit, zwischen Affekt und Ruhe, zwischen Erhebung und Nachlassen und nöthigt schon den Sprechenden zum Wechsel der Accente, zum Moduliren der Stimme. Diese Stimmmodulation mit ihren Schwebungen zwischen Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Eile und Langsamkeit des Vortrags enthält die Grundzüge der musikalischen Gesangmelodie und zugleich die vorbildliche Gesetzmäßigkeit für deren Gestaltung. Der Komponist oder Sänger braucht diese Sprachmelodie nur genau zu belauschen und ihre noch schwebenden Tonschattirungen in akustisch gesonderte, scharf artikulirte Intervalle zu fassen, um die Elemente der Gesangmelodie zu gewinnen; und diese müssen selbst in der kunst- und figurenreichsten Ausgestaltung erhalten bleiben. Ähnlich ist der ton- und farbenreiche Vollklang der Harmonie — obwohl objektiv weniger wahrnehmbar — schon in dem Erzittern der Gefühls- und Gedankenwelt angedeutet, welches sich hinter den Worten eines Gedichtes, aufgeregt durch deren Gewalt oder Tiefe, im Gemüthe und der Phantasie des Zuhörers als sprachlose Bewunderung, als träumerisches Versunkensein u. s. w. fortspinnt und die Wellenkreise verwandter Gedanken oder Stimmungen in Schwingung versetzt. Dies geheimnißvolle Mitklingen konsonirender Gedanken- und Seelentöne ist der Vorläufer und das Vorbild dessen, was der plastisch zusammenfassende Tonkünstler später zur wirklichen Gesangharmonie, zur instrumentalen Begleitung verdichtet. Offenbar aber liegen diese Beziehungen des Textes zur Musik so tief und setzen ein so entwickeltes Kunstbewußtsein voraus, daß wir sie in jener Erstlingsepoche des Gesanges noch nicht im Entferntesten annehmen dürfen und daher bei der Behauptung beharren, Melodie und Harmonie habe die werdende Tonkunst erst später und zwar lediglich aus sich selbst erfunden. Überdies konnte ja der Text da noch gar nicht in Betracht kommen, wo es darauf ankam, daß die Musik nur erst ihre Elemente bildete und zu diesem Zwecke die primitiven Töne und Tonreihen hervorbrachte. Für Melodie und Harmonie daher entnahm der älteste Gesang aus dem Texte Nichts; dieser war ihm nur ein äußerer Anlaß überhaupt zu singen, zum ersten Ertönen zu kommen. Erst weit später, nämlich gegen das Ende unseres Zeitraums, wo der Tonsinn sich

bereits in etwas verfeinert hatte, übt der Text einen hörbaren Einfluß auf die Bildung der Melodie. Sinngemäßere Deklamation und belebterer Rhythmus sind die ersten Spuren dieses Einflusses.

Für die Entstehung der ältesten Melodie ist die erste Voraussetzung die, daß bereits ein gewisser Vorrath, eine bestimmte Reihe von Tönen vorhanden gewesen sein muß; mit andern Worten: eine Art von Tonleiter mit bestimmten Intervallen und von einem bestimmten Umfange mußte bereits da sein, ehe überhaupt Gesang entstehen konnte. Nur wenn die rohen Vorübungen des naturalistischen Urgesanges soweit überwunden waren, daß sich daraus ein fester Kanon von Tönen und Tonschritten niedergeschlagen hatte, fand der naiv schaffende Volkssänger das Material, seine Gefühle musikalisch irgendwie einzukleiden; nur so konnten seine einfachen Tongänge oder Melodien — wenn man sie schon so nennen will — von den Hörern als Gesang empfunden werden, Anklang und Nachahmung bei ihnen finden.

Diese Tonleiter nun aber, die uns gegenwärtig als etwas so Natürliches erscheint und ganz allgemein mit spielender Geläufigkeit gehandhabt wird, ist keineswegs sogleich fertig vorhanden gewesen, sondern, wie schon angedeutet, nur sehr allmählig, während einer langen Zeit und unter den mühsamsten, immer erneuerten Versuchen entstanden. Vor Allem sehe man, wenn man sich die muthmaßliche Entstehung der ältesten Skala vergegenwärtigen will, von der allerdings höchst wichtigen, unser ganzes heutiges Tonsystem beherrschenden Sekunde ab, als sei man von ihr ausgegangen und sie gleich von Anfang das normirende Intervall für die aneinanderzufügenden Töne gewesen. Weit wahrscheinlicher ist es, daß man in der Praxis zuerst auf diejenigen Töne verfiel, welche dem menschlichen Tonsinn schon von Natur als eine Art Urharmonie eingepflanzt sind, welche gleichsam dem innern Ohre erklingen, ehe ihm äußerlich irgend ein musikalischer Ton zugekommen ist: wir meinen den diatonischen Dreiklang von Tonika, Terz und Quinte, diese Urmusik, diesen Grundstock aller Tonkunst und alles Gesanges, dessen Intervalle schon das unmündige Kind in seinem harmlosen Geträller hören läßt und durch dessen Töne der Jodelgesang muntrer Berg- und Naturvölker fast ausschließlich auf- und niederschwebt. Von dem Dreiklange ging man aus, an ihn knüpfte man jeden weitern Versuch in der Erfindung und Verbindung von Tönen an, aus ihm entwickelte sich die Skala. Und zwar höchst wahrscheinlich in der Weise, daß man zwischen je zwei Töne des

Dreiklangs den fehlenden und füllenden Übergangston — also die spätere Sekunde — einzuschieben und allmählig arithmetisch richtig zu bestimmen versuchte — allerdings ein höchst schwieriger und langwieriger Prozeß, der auf ein immer fortgesetztes Irren und Verbessern hinauslief. Denn hier war es ja, wo sich die beginnende Gesangpraxis zum ersten Mal auf ihre eigne freie Erfindung, auf das Belauschen des noch schlummernden Tonsinns, auf das vage, leicht irrende Tongefühl angewiesen sah. Der Dreiklang war etwas im Instinkt unmittelbar Gegebenes gewesen, mit ihm hatte man leichtes Spiel gehabt. Jetzt aber galt es, etwas noch nicht Vorhandenes zu schaffen, etwas zu bestimmen, was bloß im Tongefühl als eine Nothwendigkeit empfunden wurde, und wo möglich mit der gleich untrüglichen Richtigkeit zu bestimmen, die in den instinktiven Dreiklangsintervallen selbst gegeben war — und dies eben hatte seine besondere Schwierigkeit. Man mußte dazu die einzelnen möglichen Überleitungstöne genau prüfen, sie horchend gegen einander abwägen, den angeschlagenen Ton das eine Mal erhöhen, beim nächsten Mal erniedrigen; man mußte dabei auch die ersten, gleichzeitig gefertigten Instrumente, die Weite ihrer Schallröhre, die Entfernung ihrer Schalllöcher von einander, die Spannung der Saiten u. s. w. zur Beihülfe heranziehen. Indem man sich auf diese Weise allmälig über die verbindenden, überschleifenden Mitteltöne einigte, gelangte man möglicher Weise dahin, in der so entstandenen Tonreihe eine Art Tonleiter für das allgemeine Gesangbedürfniß zu gewinnen.

Diese so geschaffene Tonleiter ist aber bei Weitem noch nicht die heutige gewesen, wie die alt-griechischen und die darauf basirten Kirchentonleitern des Mittelalters beweisen, in denen jene ältesten Versuche ihren Abschluß und eine feste Gestalt gefunden haben. Denn beide leiden an dem gemeinsamen Mangel, daß die einzelnen Tonreihen einer jeden der beiden Gruppen noch zu verschieden unter einander sind, jede zu selbständig, zu eigenartig in sich selbst ist, man also hinter ihrer wechselnden Gestalt das gleiche, einheitliche Gestaltungsprincip für alle noch nicht aufgefunden hat. Denn indem sie sich entweder, wie die griechischen Tetrachorde, in lauter kurzen Quartenreihen dahinspinnen, von denen je eine den Endton der vorhergehenden zum Ausgangston nimmt; oder, wie die sogenannten „Kirchentöne", auf jedes der sieben Intervalle eine neue, abweichende Tonleiter aufbauen, deren jede zwar einen eigenthümlichen, aber für unser Ohr harten, fremdartigen Charakter hat, so entsteht daraus eine

erschwerende Vielheit von Tonleitern, welche die Musik der betreffenden Zeitalter zu einer höchst schwierigen und unpopulären und die Beschäftigung mit ihr zur unerquicklichen Arbeit gemacht haben muß. Erst in unserer heutigen Skala ist jenes vermißte Einheitsprincip durchgeführt, indem alle unsere Tonleitern nur Wiederholungen der einen und arithmetisch wie psychologisch einzig möglichen Grundskala sind und nur dadurch zu scheinbar besondern werden, daß wir die einzelnen Intervalle der Grundskala nach einander zum Grundton der verschiedenen Tonleitern machen, wobei aber die ursprünglichen Intervalle selbst die nämlichen bleiben. Mit diesem Princip verglichen, wird es klar, daß jene ersten Experimente, eine Tonleiter zu schaffen, ein bloßes Tasten, eine Reihe von Zufälligkeiten waren und daher die aufgestellten Tonleitern selbst noch jeder psychologischen Begründung, jeder innern Wahrheit und Richtigkeit entbehrten. Allerdings kann dabei gefragt werden, ob denn unsere heutige Skala als die absolut richtige und letzte angesehen werden müsse, über die keine künftige Weiterentwickelung der Tonkunst hinausgehen könne. Darauf ist zu erwidern, daß allerdings unser ganzes Tonsystem und vornehmlich die gegenwärtige Tonleiter auf einer solchen arithmetisch begründeten Proportionalität, auf einer solch innern Gesetzmäßigkeit von Einfachen und Vielfachen beruht, daß ihre unantastbare Vernünftigkeit schwerlich von irgend einer spätern Wissenschaft und deshalb auch von keinem in Zukunft möglichen Kunstfortschritt wird aufgehoben werden.

In Betreff der Skala des ältesten Gesanges aber, des Naturgesanges sowohl wie des Kunstgesanges, sofern er nicht schon von grüblerischen Künsteleien der Theorie erdrückt war, vermuthet man wohl nichts Ungereimtes, wenn man sich dieselbe, entsprechend dem Umfange des instinktiven Dreiklangs, bis zur Quinte ausgedehnt denkt, da diese Intervallreihe noch für unsern entwickelten Musiksinn, geschweige denn für das naive Tongefühl der ältesten Natursänger einen gewissen Abschluß, etwas Einheitliches, in sich Fertiges, das Ohr Befriedigendes bot, über das man nicht hinausstrebte. Im Gegentheil mögen die schwachen Anflüge von Gefühl, soweit sie bei noch schlummerndem Gemüthsleben rege werden konnten, in ihr schon einen ungefähren Ausdruck gewonnen haben. Oder hat der alte Volksgesang seine Skala vielleicht schon bis zur Oktave hinaufgeführt, da es dem Toninstinkt akustisch nicht fern liegen konnte, den Grundton in der höhern Lage, etwa durch Beobachtung der weiblichen oder der Kinder-Stimme, wiederzuerkennen und ihn selbst in dieser

Wiederholung anzustimmen? Das maßgebende Intervall der Sekunde war ja bereits bekannt und ließ sich daher leicht auch in der obern Hälfte der Tonleiter über die Quinte hinaus zur Anwendung bringen.

Aber vielleicht haben wir uns bei dieser Vermuthung noch zu sehr von dem heutigen Tonbewußtsein leiten lassen, das sich allerdings keine Musik und keinen Gesang ohne den diatonischen Dreiklang und ohne die dürftige Tonreihe bis zur Quinte denken kann, und vielleicht ist der älteste Volksgesang — worauf die griechischen Tetrachorde allerdings zu führen scheinen — nur auf den Umfang der Quarte eingeengt gewesen. In diesem Falle nämlich hätte man sich von dem noch ganz kindlichen Princip der einfachen Wiederholung, wir meinen der Wiederholung des Normalintervalls, der Sekunde, leiten lassen und das noch völlig unentwickelte Tongefühl hätte sich bei einer Intervallreihe begnügt, die in sich selbst noch keinerlei Abschluß bot, noch keinerlei Streben über sich hinaus bekundete, vielmehr gleich nach dem ersten Anlauf in's Stocken gerieth und einen Gesang zu Stande brachte, der sich in wenigen, ängstlichen Tonschritten nur erst selbst vernehmen, aber noch nichts Bestimmtes, Vorstellbares ausdrücken wollte, was durch Quinte und Oktave schon leichter möglich ist.

Bleibt auf diese Weise die Frage nach dem Umfange und den innern Tonverhältnissen der frühesten Gesangskala allerdings eine offene und dürfte nur soviel außer Zweifel sein, daß ihr normirendes Intervall, nachdem es einmal gefunden war, die Sekunde gewesen ist, aus der sich, enger oder weiter, alle älteste Gesangweisen zusammengesetzt haben, so ist doch Eins dabei außer Frage: daß nämlich die Methode der ältesten Skalabildung, wenigstens der griechischen, die diatonische, diese allein richtige und mögliche, gewesen ist. Zwar die Tonleiter selbst mit all ihren einzelnen Fortschreitungen durchgehend nach dieser Methode zu gestalten und ebenso schon die beiden „halben Töne" richtig zu bestimmen, hat den Griechen noch nicht gelingen wollen; aber schon die Methode an und für sich, die Aufstellung des bloßen Principes ist nicht hoch genug anzuschlagen, da mit ihm der ganzen spätern Musik die normale Basis vorgezeichnet war und wir so zugleich von der sonst dunkeln Tonkunst der Griechen eine annähernd richtige Vorstellung gewinnen. Im Einzelnen wissen wir allerdings wenig von ihr und dies Wenige ist von der heutigen Musik noch sehr verschieden. Aber wir kennen das Fundament, das Bildungsgesetz, wonach diese Musik konstruirt gewesen ist — und das ist ein Ge-

winn, welcher der Musikwissenschaft für alle weitern Untersuchungen über Tonkunst, historische wie ästhetische, zu Statten kommt.

Weit klarer dagegen sehen wir in den Bau der Tonleitern des mittelalterlichen Kirchengesanges, der sogenannten „Kirchentöne", die zugleich dem ganzen abendländischen Gesange zu Grunde liegen. Auf der diatonischen Grundlage der griechischen Skala beruhend, aber von größerm Umfange als diese, insofern sie schon die sieben Hauptintervalle unserer heutigen Tonleiter umfassen, weichen sie doch darin von letzterer sehr wesentlich ab, daß sich jede von ihnen auf einem andern Intervall der Skala erhebt, ohne zugleich — was nöthig gewesen wäre — die Lage der beiden kleinen Sekunden, wie unsere Tonleitern es thun, zu wechseln. Daraus ergeben sich natürlich lauter unter einander verschiedene Tonreihen und zwar Tonreihen, die eben wegen des bezeichneten Fehlers an sehr hörbaren Unrichtigkeiten, d. h. musikalisch gesprochen, an Härten und Rauheiten leiden, die sie unserm Ohre zum Mindesten sehr absonderlich erscheinen lassen. Es gehört viel Selbstverläugnung und ein förmliches Einleben in diese fremdartigen Gebilde dazu — und dies wird nur durch hartnäckiges historisches Studium gewonnen — nicht abstoßend von ihnen berührt zu werden oder sie wohl gar den durchgebildeten Tonverhältnissen der heutigen Musik vorzuziehen. Hat man's aber dahin gebracht, so ist es wohl denkbar, daß sie den Eindruck überraschender Originalität und herber Kraft hervorzubringen vermögen, wie die heutige Musik nimmermehr.

Welchen Gebrauch aber die frühesten Sänger von der muthmaßlichen Tonleiter des alten Volksgesanges gemacht, mit welcher Freiheit sie sich in deren Intervallen bewegt haben mögen? — wir meinen, mit keiner besondern. War doch die Tonkunst damals erst im Entstehen begriffen, der Gesang noch ein völlig unbeholfener, sich nur schüchtern hervorwagender, die Empfindung noch unentwickelt — wie hätte er es da schon zur Gewandtheit, zu ansprechenden Motiven bringen sollen? Vielmehr kann er sich nur erst in den engsten, den am Nächsten beisammenliegenden Tonschritten, also meist in Sekunden, seltener in Terzen bewegt haben; weitere Intervalle aber mußten als Wagniß erscheinen und werden daher nur ausnahmsweise vorgekommen sein. Der urwüchsige Naturgesang zwar, in welchem die Empfindung noch ungebunden waltet, wird sich vermuthlich schon weitere Tonentfernungen erlaubt haben, da ja das naive Gefühl schon beim Sprechen für die kräftigern Wortaccente unwillkührlich auch größere Schritte in der Hebung der Stimme macht und für diese daher

auch im Gesange die analogen Intervalle wählt. Im Kunstgesange dagegen, der sich theils durch die Berechnung, theils durch die Neuheit seiner Operationen Anfangs nicht wenig gehemmt fühlen mochte, mögen entlegnere Intervalle, selbst wo die Intensität der Empfindung dazu drängte, geflissentlich vermieden worden sein. In den angeblichen Gesangüberresten der Griechen und Hebräer überraschen zwar schon weitere Intervalle; dafür sind diese Überreste aber auch unecht und erst Produkte einer spätern Zeit. Die kirchlichen Gesangproben des frühesten Mittelalters dagegen, deren Authentie verbürgt ist, wie z. B. die Sequenzengesänge, zeigen durchgehend die engsten Fortschreitungen und nur selten weitere. Ebenso bleibt auch im Minne- und Meistergesange, ja vielfach noch im weltlichen Liede des Reformationszeitalters und weiter hinaus die Sekunde das vorherrschende Intervall.

Nach all dem Gesagten bedarf es nicht erst der Versicherung, daß wir es in der ganzen ersten Periode des Gesanges noch bei Weitem nicht mit eigentlicher Melodie, mit sinnlich wohlklingenden, charakteristisch sprechenden Wellenlinien in Tönen zu thun haben, noch nicht mit Weisen von innerlich nothwendiger Gliederung und Begrenzung, sondern nur erst mit mechanischen Tongängen ohne Inhalt und Ausdruck, mit Tongängen, denen es an Schärfe, an Prägnanz fehlt und die nur schwebenden Schatten, Gestalten ohne Gesicht gleichen. Der älteste Gesang war Nichts, als eine einsame Solostimme — und auch dies noch bei Weitem nicht im heutigen Sinn — ein niedergehaltener, verlorener Ruf, gleichsam nur eine Skizze in Strichen, eine dünne, wenig gehobene und gesenkte Linie auf weißem Blatt. Unsere durchgebildete Empfindung führt, Dank der ebenso durchgebildeten Musik, ihre Melodien mit rhythmischer Lebendigkeit und in auf- und abschwebender Wellenbewegung des Intervallwechsels frei durch ganze Oktaven, soweit der Umfang der Singstimme reicht: hier ist Alles Beseeltheit, Schwung, Freiheit! Wie dürftig und leblos stehen daneben die engen Tongänge des alten Gesanges innerhalb einer Quarte oder Quinte, die ängstlichen kaum die Sekunde überschreitenden Intervalle, die gleich langen, fast rhythmenlosen Zeittheile, in denen er sich dahinschleppt! Wie unendlich einförmig, ja stockend und zusammengeschnürt muß jener alte Gesang geklungen haben! Aber noch unkundig aller weitern Tonmittel und des eigentlich musikalischen Ausdrucks, genügte ihm diese enge, einstimmige Tonführung. Seine Aufgabe, wenigstens die ersten Fundamente aller spätern Musik, auch die des Gesanges und des Liedes

gezogen zu haben, war damit erfüllt. Man muß diese Thatsache, daß der früheste Gesang nur einstimmig gedacht, nur melodisch erfunden und ausgeübt worden ist, mit aller Entschiedenheit hinstellen, weil sie allein eine klare und zugleich die einzig richtige Anschauung vom ältesten Gesange giebt, von dem man sich gewöhnlich gar keine Vorstellung machen kann, und weil sich allein auf diese Weise, nämlich von jenen ersten linienähnlichen Tongängen aus, das Bild der zunehmenden Gestaltung der Musik, ihres allmäligen Anwachsens und Weitergreifens, ihrer Melodiebildung und harmonischen Füllung gewinnen läßt. Nur erst ganz einzeln, besonders gegen das Ende unserer Periode, werden uns Weisen entgegentreten, die auf musikalischen Werth Anspruch machen, in denen sich organische Gliederung und seelische Empfindung schon einigermaßen zum Ausdruck bringt, kurze Motive, die sich schon melodisch und melismatisch anlassen und an eine Tanzweise, an ein Volkslied nach heutigem Zuschnitt erinnern. So in einzelnen „geistlichen Lais“, in manchen Volksliedern und in zerstreuten Melodien der Troubadour- und Minnegesänge — wie dies Alles an seinem Orte ausführlicher zur Sprache kommen wird.

Vergegenwärtigt man sich nun aber diesen alten Gesang mit seinen unbeholfenen Tonreihen so lebendig, daß man sich ungefähr denken kann, wie er geklungen haben mag; forscht man besonders nach dem letzten Beweggrunde, woher er, trotz seines Auftretens an verschiedenen Punkten und auf verschiedenen Kulturstufen, schließlich diese überall gleiche Gestalt bekommen hat, so verfällt man auf eine Ansicht, die zwar neu und vielleicht befremdlich ist, sich aber doch als die relativ richtigste und zutreffendste erweisen dürfte, um so mehr, als sie auch durch eingehende Detailuntersuchungen über die einzelnen Gesanggruppen dieser Epoche unterstützt wird. Es ist dies nämlich d i e Ansicht, daß der sogenannte Gesang dieser ganzen ersten Periode Nichts weiter hat sein sollen, als eine genau formulirte Anweisung zur Stimmmodulation beim Vortrage der nationalen oder sonst wichtigen Dichtungen, ein wirksames Verstärkungsmittel der poetischen Textrecitation. Jede andere Auffassung scheint von der Wahrheit abzuirren und muß in der Beurtheilung des ältesten Gesanges nothwendig ungerecht werden. Denn dies geschieht, wenn man den Maßstab unseres gebildeten, seelenvollen Gesanges an den alten legt. Man begreift dann nicht, wie Jemand überhaupt s o habe singen und dies für Gesang halten können; man bemitleidet den kindischen Ungeschmack, der sich in solchen Lamentationen gefiel und schämt sich des Zusammenhangs mit

ihm, schämt sich dieser stümperhaften Unmündigkeit, welche hier ihre lallenden Erstlingsversuche stammelt. Aber Gesang in unserm Sinne hat der alte gar nicht sein wollen und nicht sein können, da er ja erst in der embryonischen Selbstbildung begriffen war und sich nur schüchtern, in vereinzelten, dürftigen Tönen selbst vernehmen wollte. Die Alten haben nicht daran gedacht, ihren Gesang für schöne Kunst zu halten, einen ganzen Himmel voll Seligkeit darein zu ergießen, einen edeln Genuß für Ohr und Gemüth daraus zu ziehen. Wir müßten irre werden nicht bloß an ihrem natürlichen Toninstinkt, sondern noch viel mehr an ihrem gesunden Verstande, wenn wir ihnen solche Selbstverblendung zutrauen wollten. Wie hätten sie — man denke z. B. an die Griechen — von ihren nichtssagenden, wirklich kläglichen Tonreihen solch hohe Meinung fassen oder solche echt künstlerische Wirkungen erwarten können? Und wie käme es, daß diese Tonreihen sich so ängstlich Ton für Ton an die Sylben des Textes anklammern? War dies selbständiger Gesang, warmer Herzenserguß, eine freie, eine schöne Kunst? Nein, thuen wir ihnen nicht Unrecht mit Beschuldigungen, die ebenso lieblos als unwissenschaftlich sind und nehmen wir ihren sogenannten Gesang einfach für das, was er ist und was er nach ihrer eignen Absicht allein hat sein sollen: ein den Text Sylbe für Sylbe wiedergebender Sprechgesang, eine gehobene, tonlich bestimmte Recitation der Dichterworte, worin die Hebungen und Senkungen der Stimme bereits zu akustisch geregelten Intervallen fixirt und durch Zeichenschrift auch dem Auge, als dem das Gehör und die Tonbildung vermittelnden Organ, sichtbar gemacht waren. Die Alten fühlten recht wohl, daß ihre volksthümlichen oder erhabenen Poesien, zumal bei festlichen Gelegenheiten, bedeutsamer, klangvoller recitirt werden müßten; sie sahen, wie nöthig es sei, deren Vortrag nach Höhe und Tiefe, Beschleunigung und Zögerung, Stärke und Schwäche zu normiren, wenn die Menge der Theilnehmer gleichzeitig darin einstimmen sollte: es hätte ein wüstes, summendes Stimmengewirr gegeben, wäre nicht der Masse durch Sachverständige ein bestimmter Gleichschritt und Tongang vorgeschrieben gewesen. Und eben diese Gleichmäßigkeit des Rhythmus und der Stimmmodulation sollte ihnen der Gesang, sollten ihnen die notenschriftlichen Zeichen — oder welche es sonst gewesen sein mögen — an die Hand geben. Sie wollten die Massenrecitation der Fest- und Preislieder in einen würdevollen und kunstvollen Tongang leiten, alle Festgenossen sollten in der gleichen Tonlage, in dem nämlichen Zeitmaß sprechen: so wurde der

Vortrag ausdrucksvoller, imposanter und der Ehre der Götter würdiger. Nun erklärt sich's, warum der Gesang sich so schrittweise an die Textsylben anlehnt, warum die Tonreihen immer nur so lang sind, als die Verszeilen und die Strophen, warum diesem Gesange alle sangbare, schöne Melodie als freier Seelenerguß, alle ausschmückende Figuren fehlen: deshalb nämlich, weil er eben nicht Gesang in unserm Sinne, sondern nur ein Hülfsmittel der Rhetorik hat sein wollen. — Trotz alledem aber bleiben diese Weisen, objektiv betrachtet, monotone Kantillation ohne Leben und Ausdruck und auch wir können nicht umhin, sie in unserer Darstellung als solche zu bezeichnen.

Eine ebenso specielle Aufgabe für die Musik, wie die Bildung der Melodie, war nun auch die der Harmonie, für die abermals der Text und selbst der gewissenhafteste Anschluß an ihn nicht die geringste Handhabe bot. In der That aber war auch noch gar kein Bedürfniß nach Harmonie, kein Bewußtsein von ihr vorhanden, sowie anderseits noch die ganze Technik instrumentaler Tonbildung fehlte, vermittelst deren man überhaupt erst auf dies Gebiet aufmerksam wurde. Vielmehr ist die Harmonie, wenn gleich sachlich schon in dem einfachsten Tongange verborgen, doch als selbständige musikalische Provinz erst eine Eroberung, ein Produkt der spätern Wissenschaft, der gelehrten Berechnung, welche die bei einer Tonweise naturalistisch mitklingenden Töne zum Anlaß nahm, auch andere künstlich mitklingen zu lassen, bei denen man ein analoges Tonverhältniß zu vernehmen oder durch arithmetische Untersuchung gefunden zu haben glaubte. Die frühesten Sänger dagegen hatten mit der bloßen Melodie genug zu thun und waren vollständig befriedigt, solche in der Form kurzer, noch ausdrucksloser Tonreihen, ohne jedes Bedürfniß nach harmonischer Vervollständigung, geschaffen zu haben. Diese Sachlage, daß der älteste Gesang noch ohne die geringste harmonische Füllung gewesen sein soll, erscheint uns, die wir nur an vollstimmige Musik gewöhnt sind, die wir uns keine Musik ohne Harmonie denken können und wo etwa bloße Melodie in kahler Einstimmigkeit ertönt, immer zugleich die füllenden Akkorde aus dem Hintergrunde der vollen Tonwelt hervorklingen hören, völlig unglaublich. Aber wir müssen, um sie überhaupt begreiflich zu finden, von unserm entwickelten Standpunkte in musikalischen Dingen ganz und gar absehen. Wir Zöglinge einer durchgebildeten Musikpraxis wissen, daß auch die unscheinbarste Tonreihe immer schon Harmonie voraussetzt, daß die Harmonie der Hintergrund ist, auf welchem allein eine ausdrucksvolle, seelisch

sprechende Tonweise sich aufbauen und fortspinnen kann, oder daß, umgekehrt, hinter jeder Melodie, als der scharf heraustretenden Empfindungslinie des Gesanges, ein harmonischer Unterbau systematisch geordneter Tonverhältnisse, zusammenklingender Tonmassen verborgen liegt, in welche der Komponist zugleich die Stimmungsmalerei der lyrischen Situation niederlegt. Wir wissen ferner, daß schon unsere bloße Stellung einem lyrischen Texte gegenüber und noch mehr die Textauffassung Seitens des Komponisten unzertrennlich ist von tragender und füllender Harmonie, die als unvermeidliches Ingredienz unsere gesammte musikalische Anschauung durchdringt. Diese gereifte Musikanschauung und Textauffassung ahnt auch schon im schlichtesten Liedtexte den psychologischen Duft der Situation und malt diesen in der harmonisch reichen Unterlage der Begleitung, über der die melodieführende Singstimme wie der frei gewordene, klar gefaßte Empfindungserguß dahinschwebt. Hier giebt die Harmonie die akustische Vervollständigung, die saftigen Farben der Akkorde und Modulationen zu der einfachen Linienzeichnung des Gesanges. Abstrahiren wir aber von diesem — wenn wir ihn so nennen dürfen — erhabenen Standpunkt und versetzen wir uns in jenes leere Erstlingsstadium der Musik zurück, so wird uns die Wahrheit des Gesagten einleuchten. Denn offenbar griffen die frühesten Sänger noch nicht in ein ausgebautes System durchgearbeiteter, gefügiger Harmonien, sondern ließen nur erst einzelne Töne nach einander erklingen und bildeten aus ihnen kurze Tongänge, die, als musikalische Erstgeburten, die werdende Tonkunst überhaupt erst in's Dasein führten und die zugleich das Höchste waren, wozu man es auf jenem Anfangsstandpunkte bringen konnte. Hatten die Sänger solch eine Melodie zu Stande gebracht, die den noch ungeübten Ohren ihrer naturalistischen Zuhörer als etwas Außerordentliches erscheinen mußte, so hatten sie genug gethan; das mögliche Zusammenklingen einzelner Töne aber, wie sie die Melodie bildeten, also die Harmonie mit dem Vollklange ihrer Akkorde ahnte noch Niemand. Dennoch aber wird die fortgesetzte Übung im Gesange und der dem Menschen angeborene Trieb nach prüfender Untersuchung allmälig auf die Wahrnehmung geführt haben, daß, wenn zufällig einmal zwei Töne der gewonnenen Tonreihe zusammen erklangen, dadurch ein überraschendes Wohlgefallen für das Ohr erzeugt wurde und daß sich dieser Eindruck wiederholte, wenn man den Zusammenklang zweier analogen Töne auf einer andern Stufe, in einer höhern oder tiefern Tonlage erneuerte. Und auf diese Wahrnehmung wird man um so wahr-

scheinlicher geleitet worden sein, als ja in den instinktiv vorhandenen Dreiklangsintervallen bereits die ersten Grundlinien dieses harmonischen Zusammenklanges gezogen waren. Denn dieselben im Instinkt begründeten Tonverhältnisse, an denen sich die werdende Tonleiter und Melodie emporgerankt hatte, waren zugleich die ersten Grundsteine zum Bau der Harmonie. Derselbe diatonische Dreiklang, an dessen einzelnen Intervallen, wie an Stützpunkten, der Urgesang seine ersten Schritte und Übergänge versucht hatte, enthielt, in harmonischer Beziehung, auch die ersten, bei gleichzeitigem Ertönen hervortretenden Konsonanzen, also den ersten Akkord und mit ihm die Möglichkeit aller weitern Akkorde, die Möglichkeit, die gesammte Harmonie auf analoge Weise zu gestalten. Stimmte man z. B. zufällig den dritten Ton sehr schnell nach dem ersten oder gleichzeitig mit ihm an, so ergab sich solch ein erster, überraschender Wohllaut; und dasselbe mochte sich leicht auch bei der Quinte und Terz, vielleicht schon bei der Sekunde und Quarte, bei der Quarte und Sexte ergeben. Solche Terzen und Terzenreihen sind daher wohl — dafür spricht wenigstens die besonnenste Vermuthung — die frühesten Ansätze von Harmonie gewesen. Jedoch auch hier darf man nicht zu weit gehen und nicht etwa schon an vollstimmigere Akkorde denken: denn wir wissen, daß man noch in weit späterer Zeit sehr mißliche Intervalle, die unserm Ohr durchaus nicht als Wohllaut klingen, für harmonisch angesehen und mit der größten Unbefangenheit angewandt hat. Weiter als die einfachen Fingerzeige des Instinkts, der schlichten Naturerfindung gingen, haben sich die frühesten harmonischen Experimente wohl schwerlich gewagt. Erst der spätere Gesang ging weiter, verirrte sich aber, da es ihm noch an der erforderlichen Sachkenntniß fehlte, in musikalische Ungeheuerlichkeiten — wahre Schreckgestalten für das gebildete Ohr, denen wir in der zweiten, der kontrapunktischen Periode näher treten werden.

Auf der Unbekanntschaft mit der Harmonie beruht es nun auch, daß in den alten Gesangnotationen von Tonarten, von den beiden Klanggeschlechtern des Dur und Moll entweder noch Nichts sichtbar wird oder wenigstens noch nicht vorgezeichnet ist. Denn diese entwickelten harmonischen Unterschiede waren dem ältesten Gesange noch völlig fremd, oder es wurde dasjenige davon, was bereits in's Bewußtsein getreten und in die Praxis aufgenommen war, durch gewisse äußere Anzeichen und Hülfsmittel angedeutet. So ergab z. B. der Grundton zu Anfang des Gesanges oder der erste Tongang desselben, wie in den griechischen und hebräischen

Melodien, in den mittelalterlichen Kirchengesängen u. s. w., die etwaige Tonart; oder sie wurde, um von der Gemeinde richtig getroffen zu werden, vom Vorsänger, von den Instrumenten mit ihrer stehenden Stimmung intonirt u. s. w. Übrigens hebt sich ja alles dasjenige, was wir heutzutage unter „Vorzeichnung“ verstehen, schon deshalb von selbst auf, weil der älteste Gesang nicht aufgeschrieben, sondern nur praktisch geübt, d. h. nur gesungen wurde. Erst als man sich in späterer Zeit daran machte, die durch Tradition erhaltenen Überreste des ältesten Gesanges in Notationen zu fixiren, fügte man auch die mittlerweile erfundenen Vorzeichnungen hinzu. Der älteste Gesang selbst hat von diesen auf Harmoniekenntniß beruhenden Fingerzeigen noch Nichts besessen.

Aus der gleichen Unbekanntschaft mit der Harmonie ergiebt sich endlich auch das einzig richtige Urtheil über die angebliche „Begleitung“ des ältesten Gesanges durch Instrumente. Daß eine solche bereits vorhanden war, ist außer Zweifel: zu den griechischen Chorstrophen und Tischliedern spielte man die Flöte oder Cither, zum Vortrage der allerdings weit spätern Minnelieder erklang die Harfe, die Geige oder Rote oder ein ähnliches, nicht mehr gebräuchliches Instrument u. s. w. Aber diese instrumentale Begleitung kann wohl füglich nicht schon eine wirklich harmonische Akkordfüllung zum Gesange gewesen sein, wie selbst gewichtige Musikhistoriker annehmen. Denn es mußte mehr darauf ankommen, die im Gesange noch wenig geübten Sänger zu unterstützen, als ihnen den Gesang durch harmonisch ausschmückendes Beiwerk zu erschweren. Weit wahrscheinlicher ist es daher nach dem ganzen damaligen Stande der Tonkunst, daß die Instrumentalbegleitung sich auf bloßes Unisonospiel mit der Gesangmelodie beschränkt, den Gesang eingeleitet, seine Pausen ausgefüllt hat u. s. w., so daß sie also entweder den Gesang verstärkte oder sich mit ihm alternirend ablöste. Gewonnen hat der Gesang dadurch freilich nicht, vielmehr ist die Monotonie seiner mechanischen Tonreihen durch die Verdoppelung der begleitenden Instrumente nur um so beleidigender hervorgetreten. Aber jede andere Art von Begleitung ist sachlich rein undenkbar: arpeggirte Akkordgriffe über die Saiten oder feingesponnenes Figurenspiel der Instrumentaltechnik um die Singstimme herum — die beiden nächsten Möglichkeiten, an die man denken könnte — lag der völlig unentwickelten Musik von damals ganz fern. Oder wäre dennoch ein Etwas von Harmonie selbst in jener unharmonischen Zeit nicht ganz undenkbar? Ließe sich's z. B. nicht wahrscheinlich machen, daß der natürliche

Volksinstinkt, der doch seine ältesten Melodien lediglich aus sich selbst schuf, auch die einfachsten Zusammenklänge gewisser Töne zu Akkorden auf die nämliche Weise erfunden habe? Wie für jene, so war auch für die primitive Harmonie das Naturgenie die schaffende Kraft; die hinzutretende Beobachtung und prüfende Wiederholung änderte und berichtigte nur an dem natürlich Hervorgequollenen und brachte es in eine Form, die auch der nüchternen Auffassung zu genügen vermochte. Immer aber kann die harmonische Beigabe zum Gesange sich nur auf die einfachsten diatonischen Grundakkorde in ihrer verschiedenen Lage beschränkt und dem Gesange selbst nur zur klanglichen Vervollständigung und zum äußern Anhalt gedient haben. So trat sie hinter die Melodie selbst bescheiden zurück und machte auf eigne Selbständigkeit noch keinen Anspruch. Und dies ist denn in der That auch ihre objektiv historische Stellung während dieses ganzen ersten Zeitraums. Derselbe hat in der Musikgeschichte keine andere Aufgabe gehabt, als die Musik nur erst zu ihrer einfachsten Gestalt, zur blaß linearen, einstimmigen Tonreihe, also zur Melodie, einseitig herauszubilden, während die ergänzende Formirung der Harmonie, in ähnlicher Ausschließlichkeit, das Werk der zweiten Epoche werden sollte. Der erste Zeitraum hatte die Elemente, das Fundament der Musik — eben die Melodie — zu legen, der nächste auf dieser festen Grundlage die zurückgebliebene oder vernachlässigte Harmonie aufzubauen. Beide Momente der Musik, die wir jetzt fertig und n e b e n einander besitzen, haben sich in der geschichtlichen Entwickelung n a ch einander gebildet und zwar, wie wir sehen, ganz entsprechend ihrer beiderseitigen Bedeutung für die Gestaltung der Musik im Ganzen, d. h. zuerst der einfache melodische Tongang und sodann die ausfüllende, schon gelehrte und künstliche Harmonie.

Alle diese methodischen Eigenschaften des ältesten und nächstspätern Gesanges, die schließlich auf ein und demselben Principe ruhen, fassen wir in die Bezeichnung „K a n t i l l a t i o n“ zusammen und verstehen darunter noch nicht eigentliches Singen in künstlerisch gebildeter Weise, sondern nur den Versuch dazu, jenes halbe, unsichere Singen, das in der Mitte zwischen freitönendem Gesange und klangloser Wortrecitation liegt. Dies rhythmenlose, gedehnte Hinschleppen in meist engen Intervallen, diese dünne, farblose Einstimmigkeit bloßer Tongänge ohne harmonischen Vollklang und ohne sprechenden, malerischen Textausdruck, wie dies Alles den ältesten Gesang charakterisirt: also den einstimmigen, noch nicht rhythmisch

gegliederten, haltungslosen Gesang, der in seinem recitativischen Belieben mehr den Eindruck des Kindischen, Unreifen, als künstlerischer Gesetzmäßigkeit und Geschlossenheit macht — diesen eben glaubten wir mit dem Ausdrucke „Kantillation" treffend zu bezeichnen. Und der ganze Zeitraum, während dessen diese Gesangmethode die herrschende war, dürfte ebenso passend die „kantillirende" genannt werden. „Psalmodie" dagegen, ein aus dem Neuen Testamente entlehntes Wort, hat zwar, methodisch betrachtet, eine sehr verwandte Bedeutung, ist aber deshalb weniger zutreffend, weil es immer nur vom religiösen Gesange gebraucht wird, indem man nur die jüdischen Synagogalmelodien und den christlichen Gemeindegesang, sowohl in der apostolischen Urzeit wie noch im spätern Mittelalter mit dem Ausdruck „Psalmodie" zu bezeichnen pflegt.

Mag nun aber der älteste Gesang, dessen erste Bildungskeime wir hier dargelegt haben, immerhin höchst mangelhaft gewesen und hinter unserm ausdrucksvollen Gesange unendlich weit zurückgeblieben sein — Eins muß ihm doch zugestanden werden: er ist aus demselben Quell geflossen und — in der Hauptsache — nach demselben Grundgesetz geregelt gewesen, wie der unsrige. Die Urmelodie und ihre einfachsten Tongänge können nur aus dem nämlichen angebornen Instinkt, aus der gleichen psychischen Organisation der Menschennatur hervorgegangen sein, wie die kunstreichsten Kompositionen der Gegenwart. Mit andern Worten: der älteste Gesang ist im Wesentlichen schon diatonisch gewesen, wie es noch die ganze spätere und heutige Musik ist.

Man leitet bekanntlich die abendländische Musik, wie die gesammte europäische Kultur, aus dem Morgenlande, den christlichen Kirchengesang vom jüdischen Tempelgesange oder richtiger von dessen Grundlage, den altgriechischen Tonleitern ab. Aber woher — kann man fragen — stammen wiederum diese? Wer war der Erfinder der griechischen Skolien, der dramatischen Chorgesänge u. s. w.? Und wo sind — wenn wir auch keine dergleichen mehr besitzen — die frühesten Volkslieder gesungen worden? Alle diese Fragen laufen zuletzt in die eine zusammen und es handelt sich hier um nichts Geringeres, als um die Kardinalfrage in aller ältesten Musik, um die Frage nach der instinktiven Urmelodie, d. h. der Methode, wonach die Melodie des frühesten Volksgesanges sich gebildet haben muß; es gilt, die letzte, versteckteste Stelle ausfindig zu machen, aus welcher die ersten leisen Ansätze zum Gesange überhaupt aufgekeimt sind. Diese Untersuchung aber darf hier um so weniger umgangen werden, als sie nicht nur

den Volksgesang im Allgemeinen, sondern die frühesten Liedanfänge selbst unmittelbar berührt. Man kann über die Methode des ältesten Gesanges, über die älteste Liedform nichts auch nur annähernd Richtiges sagen, wenn man sich nicht zuvor über den fraglichen Punkt klar geworden ist. Und doch ist auch diese Klarheit nur schwer zu gewinnen, weil man sich weit mehr auf den psychologischen Boden der Hypothese, als auf den geschichtlichen sicherer Thatsachen gestellt sieht.

Wir stützen unsere Behauptung, daß alle Musik, älteste wie neueste, diatonisch gewesen sei, einzig und allein auf die Gleichheit des menschlichen Seelenorganismus, dessen Gesetzmäßigkeit sich allem geistigen und künstlerischen Schaffen unmittelbar eindrückt. Daß die menschliche Natur, ungeachtet zeitlicher und örtlicher Entfernungen, ungeachtet klimatischer und landschaftlicher Verschiedenheiten, immer und überall die gleiche ist, wird auch dann noch feststehen, wenn man die Abstammung unseres Geschlechts von einem Paare nicht annimmt. Denn woher sonst die Gleichheit oder Analogie der menschlichen Geisteserzeugnisse verschiedener Zonen und Epochen? Woher sonst die Erscheinung, daß wir Schriftwerke und Kunstwerke, älteste wie modernste, gleichmäßig als uns verwandte wiedererkennen, sie verstehen und ihr Bild, ihren Sinn als Eindruck in uns aufnehmen? Und auf einem einzelnen dieser Gebiete wiederum, z. B. auf dem der Kunst, welch durchgehende Gesetzmäßigkeit, welch einheitliches Gestaltungsprincip bei verschiedenem Objekt und Material! Durch die bildenden Künste geht als oberste Forderung die Symmetrie und Eurhythmie; in der Malerei besteht eine Verwandtschaft zwischen bestimmten Farben, eine gegenseitige Abstoßung zwischen andern, in der Musik ein harmonischer Wohlklang bei diesen, ein Mißklang bei jenen Tönen; und in der Poesie kehrt diese ganze Gesetzmäßigkeit gleichsam in höherer Potenz, in feinerer, weniger wahrnehmbarer Weise wieder. Woher diese über ganze Gebiete übergreifende Allmacht, diese Oberherrlichkeit eines Princips? Doch nur daher, weil alle Gesetzmäßigkeit im Schaffen wie im Aufnehmen des Geschaffenen schließlich im menschlichen Geiste, im Seelenleben selbst begründet liegt, weil die äußerlich sichtbar werdende Gleichheit oder Ähnlichkeit der Werke nur der Nachklang der innern Übereinstimmung, nur der Abdruck der psychischen Basis ist, woraus sie erwachsen, der Abdruck des Modells gleichsam, das ihnen in Geist und Seele vorgezeichnet ist. Denn einen andern Urgrund, ein anderes Normativ für geistiges Hervorbringen giebt es nicht: oder welches sollte es sein und wo wäre es zu

suchen? oder was läge noch tiefer als der Geist, der unmittelbar von Gott oder Gott selbst ist? Auch die musikalische Produktion hat zuletzt keine andere Grundlage als diese seelische und allgemein menschliche. Woraus bei den Alten Musik und Gesang entsprangen, ebendaraus auch noch bei uns; wonach sie ihre Töne und Tonreihen fügten, nach der nämlichen Norm thun es auch wir. Verschiedenheiten liegen hier, wie auf jedem Gebiete, zwischen den örtlich und zeitlich getrennten Kunststufen vor; aber — sie betreffen nur das Äußere, die geschmeidige, nachgiebige Oberfläche, niemals das Fundament, die innerlich bauende Kraft.

Es wurde bereits erwähnt, daß ältester Gesang und Musik von der heutigen nicht unerheblich abgewichen sei, daß z. B. die Intervallfortschreitungen der griechischen Skala oder die mittelalterlichen „Kirchentöne“ dem Detail nach andere waren, als unsere jetzigen. Trotzdem aber muß ihre Gestalt im Großen und Ganzen, müssen wenigstens ihre Hauptzüge, die ihnen zu Grunde liegenden Urverhältnisse die nämlichen gewesen sein, welche noch die heutige Tonkunst, ungeachtet ihrer unendlich reichern Durchbildung normiren. Denn nur das formelle Gepräge der Musik, ihr Ausbau in's Einzelne, die Weite ihrer Tonwelt, die Kunstmittel, durch die sie zu lebendigem Erklingen gebracht wird — dies nur ist, ähnlich einem wechselnden Kleide, von dem vorübergehenden Zeitgeschmacke, von dem jedesmaligen Standpunkte der theoretischen Wissenschaft und dergl. abhängig und wird sich deshalb in den verschiedenen Epochen verschieden gestalten. Das Fundament aller geistigen Hervorbringungen aber, der letzte schöpferische Quell, aus dem alle Musik und aller Gesang hervorgegangen sind — der ist in diesem Wechsel unwandelbar fest, immer und überall sich selbst gleich geblieben. Das ist aber der in der Menschennatur begründete Tonsinn, der in unserer psychischen Organisation ruhende musikalische Instinkt — eine stehende, typisch sich wiederholende Naturgabe, die, trotz aller Verschiedenheit der Nationalitäten und Kulturepochen, bei allen Individuen in unverrückbarer Stetigkeit wiederkehrt.

Am Unumschränktesten gilt dies von der frühesten und ursprünglichsten Stufe des Gesanges, dem Naturgesange, dessen interjektionsähnliche Rufe oder kurze Kantilenen beweisen, daß er ohne äußeres Vorbild bloß aus der sinnlichen Gefühlserregung entsprungen und deshalb völlig naturalistisch gewesen ist. Den Naturlauten noch am Nächsten stehend und ein Gemeingut aller Naturvölker vor ihrem Eintritt in die Welt der Bildung, der Hellenen vor der Feststellung ihrer Tonarten und der Germanen nebst

ihren Stammverwandten vor dem Gebrauche der „Kirchentöne" und des kirchlichen Kunstgesanges, hat er noch keinen Anspruch darauf, in eine wissenschaftliche Betrachtung gezogen zu werden. Als erster Tonerguß des Naturgefühls hat er nur insofern Werth, als er den Ausgangspunkt für die Entwickelungslinie des Gesanges überhaupt bildet und dieser Entwickelung als die noch völlig kunstlose Vorstufe vorangeht. Aber eine bestimmte Gestalt hat sich der erfinderische Toninstinkt in dieser Urform des Gesanges allerdings schon gegeben, und zwar wiederum nach keiner andern Gesetzmäßigkeit, als der uranfänglich im Seelenleben vorgezeichneten.

Weniger ersichtlich, aber nicht minder verbürgt ist der instinktive Ursprung bei der zweiten Stufe des Gesanges, dem schon theoretisch normirten Kunstgesange, der da anfängt, wo die über die Naturstufe hinausgeschrittene Bildung auch für ihre musikalischen Gefühlsergüsse nach gefälligerm, treffenderm Ausdruck verlangte, wo die Töne des menschlichen Stimmorgans und der Bau der primitiven Instrumente von der Wissenschaft untersucht und auf arithmetisch genaue Verhältnisse zurückgeführt wurden. Dieser Gesang konnte daher auch nur von gelehrten Erfindern ausgehen und sich nur der theoretisch normirten Tonleitern bedienen. Dies sind bei den Griechen die fünf bekannten Tetrachorde — Reihen von jedesmal vier Tönen, deren letzter immer zugleich der Anfangston der nächsten Reihe war: h c d e, e f g a u. s. w. — die zusammen ihre Tonleiter ausmachten und den Gesang der Hellenen wie der aufnehmenden und nachahmenden Hebräer im Wesentlichen bestimmten; und im mittelalterlichen Volks- und Kirchengesange sind es die sechs sogenannten „Kirchentöne" oder Kirchentonarten von d e f g a und c (denn der siebente, h, ergab keine Tonleiter, weil er wegen der kleinen Quinte f keinen tonischen Dreiklang zuließ); und diese Tonarten oder Tonleitern bestehen schon aus den fünf ganzen und zwei halben Tönen, über die auch die heutige Musik und Musikwissenschaft noch nicht hinausgegangen ist. Aber auch diese den unsrigen noch nicht ganz gleichen Tonreihen und der auf ihnen beruhende Gesang kann sich doch zuletzt auf nichts Anderes gestützt haben, aus keiner weiter rückwärts liegenden Quelle geschöpft worden sein, als aus der instinktiven Tonbegabung der Menschennatur. Denn nicht erst von der wissenschaftlichen Schultheorie oder von der spätern Kunstmusik sind die betreffenden Intervalle und Tonweisen mit grüblerischer Gelehrsamkeit erfunden worden; sondern einzig und allein in der

Uranlage der seelischen Organisation, im Gehör und Gefühl des Naturmenschen haben sie ursprünglich begründet gelegen und sind daraus auf Anlaß seelischer Erregung hörbar im Gesange hervorgetreten. Hier liegt also alles Dasjenige von musikalischen Elementen ursprünglich verborgen, was sich in den melodischen Weisen aller Naturvölker sowie der frühesten Kunstvölker mehr oder weniger gleichmäßig wiederholt: nämlich die Intervalle, auf deren variirender Reihefolge alle Melodie beruht; der Rhythmus, der, im Naturleben wie im menschlichen Körperorganismus vorgebildet, den Fluß der Melodie in gleichgemessene Abschnitte theilt; die dynamischen Tonverschiedenheiten der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, der Länge und Kürze der Töne, die den wechselnden Wortsinn und Stimmungsausdruck des Textes versinnlichen. Die spätere Wissenschaft hat diese ursprünglichen Tonverhältnisse, diese naive Erfindung des Volksgeistes, nur untersucht, auf ihre Grundbestandtheile zurückgeführt, die ihnen zu Grunde liegenden arithmetischen Proportionen erkannt und systematisch festgestellt, also das Tonmaterial formulirt und für den praktischen Gebrauch zubereitet, nie und nimmer aber es erfunden. Diese Auffassung dürfte sich aber um so mehr empfehlen, als auf jenem primitiven Kulturstandpunkte die ursprüngliche Naturanlage noch von keiner erkünstelten Bildung, wie bei uns, verdeckt oder abgestumpft war, sondern leichter erregt werden, frischer hervorbrechen und ihren bestimmenden Einfluß auf das, was das Gefühl naiv aus sich erzeugte, weit unmittelbarer geltend machen konnte.

Wenn nun aber weiter die ganze spätere Musik sich aus dem altgriechischen Tonsystem und aus dem der abendländischen „Kirchentöne" entwickelt hat; und wenn ferner diese ganze neuere Musik bei allen civilisirten Völkern die gleiche Gestalt angenommen, bei allen, auch dem unkundigsten Laien, die gleiche Aufnahme gefunden hat und überall dasselbe Wohlgefallen hervorruft — ist dies nicht ein Beweis, daß die ganze Anlage, daß selbst schon die arithmetische Basis jener ältern Systeme die nämliche gewesen sein muß, als die unserer heutigen Tonkunst? Und wäre wiederum eine solche Übereinstimmung möglich gewesen, wenn nicht beide schließlich auf ein und derselben letzten Unterlage beruheten? Diese aber — wir wiederholen es — kann nur der allen Menschen eingepflanzte Toninstinkt sein, der einen Grundzug im seelischen Organismus unserer Natur bildet. Er ist die letzte Voraussetzung, der letzte mögliche Quell alles Gesanges, aller Musik; und auch jener früheste Naturgesang in

seiner rohen Urgestalt, sowie der schon theoretisch veredelte Kunstgesang kann aus keinem andern, tiefer liegenden hergeleitet werden, als aus diesem seelischen und allgemein menschlichen. Dieselben primitiven Gesetze und Tonverhältnisse, dieselben Tonentfernungen — wenigstens der Hauptsache nach — dieselben harmonischen Verwandtschaften unter den Tönen, in denen die Tonkunst aller Zeiten einig gewesen ist und die noch in der heutigen durchgebildeten Musik als die stehenden, gleichsam allgegenwärtigen wiederkehren, haben auch schon in jenem alten Gesange sich als Fundament, als einfachstes Rohmaterial geltend gemacht. Kannte man gleich ihre arithmetischen Beziehungen noch nicht und hatte man noch keine technischen Namen für sie — der Sache nach sind sie vorhanden gewesen und angewandt worden, sogut wir sie noch in der heutigen Musikpraxis anwenden. Denn nie und nimmer hätte die Wissenschaft ein Tonsystem rein aus dem Nichts aufstellen können, wenn seine Grundzüge nicht von Natur im Menschen angelegt waren. Und nimmer würde die fortgeschrittene Menschheit sich zu diesem System bekannt und es in künstlerischen Gebrauch genommen haben, nimmer hätte die auf solch ein System gebaute Musik Eingang bei den Völkern, Wohlgefallen bei ihren Zuhörern hoffen dürfen, wäre jenes System nicht in Übereinstimmung mit der uns Allen von Geburt inwohnenden Gesetzmäßigkeit. Sind nun aber die Wirkungen überall die gleichen gewesen, so muß auch dasjenige, was diese Wirkungen hervorgebracht hat — eben die Musik und ihre in den verschiedensten Zeiten entstandenen Werke — auf ein und derselben Basis beruhen, d. h. auf der geheimnißvollen Organisation unseres Seelenlebens. Auf dies Resultat wird man unvermeidlich geführt, wenn man von den Spuren ältester Musik rückwärts geht und nach der Urmelodie und deren letzten Quellen fragt. Da bleibt als einzige Möglichkeit immer nur die von uns ausgesprochene psychologische.

Musikalisch ausgedrückt heißt das Gesagte: der früheste Gesang ist diatonisch gewesen; all die einzelnen Gesanggruppen der ersten Periode beruhen, dem Principe nach, auf dieser Tonbasis, d. h. bewegen sich mehr oder weniger in der Reihefolge von fünf ganzen und zwei halben Tönen, die, bekanntlich eine Erfindung der Griechen, aus ihrer Musik in die abendländische, also zunächst in den Kirchengesang des Mittelalters übergegangen sind. Diese Grundlage ist es demnach auch, der zufolge sämmtliche Gesangproduktionen dieser ersten Periode, trotz ihren sonstigen Abweichungen unter einander, sich im Wesentlichen konform gestalten. Im Ge-

sange der Griechen und Hebräer einerseits, und den germanischen Volksweisen, sowie den Minne- und Meisterliedern anderseits zeigt sich im Ganzen derselbe Umfang des Tonmaterials, die nämliche Reihefolge der Intervalle, die gleichen Steigungen und Senkungen der Tonlinie, die gleichen Tonfälle und Tonschlüsse, der gleiche Zuschnitt und Gesammtcharakter. Hier wie dort die in der Praxis nun schon stehend gewordene Sekunde, in der sich, als dem normirenden Grundintervall, die Melodie vorherrschend dahinbewegt; hier wie dort die von den Griechen so benannten lydischen, phrygischen, äolischen Tonarten u. s. w. und die denselben entsprechenden kirchlichen; auf beiden Seiten die durchgehende Beschränkung der Tongänge auf den Umfang einer Quinte, höchstens einer Oktave u. s. f. Und dies Alles eben deshalb, weil diese Gesangformen sämmtlich auf *einem* Fundament, eben dem diatonischen System beruhen, das, über alle diese zeitlich und räumlich auseinander liegenden Gruppen übergreifend, wie eine zwingende Naturmacht die musikalischen Erzeugnisse derselben nach *einer* Gesetzmäßigkeit regelt.

Es wäre daher wohl eine bloße Kuriosität oder ein unschuldiger Scherz, wollte man zum Gegenbeweise gegen diese Darstellung der letzten Gesangprincipien einzelne Abnormitäten von Sängern anführen, deren es, besonders unter wandernden Drehorgelsängern, umherziehenden Schauspielertruppen u. s. w. zu allen Zeiten giebt und die allerdings jeder psychologischen Begründung des Gesanges zu spotten scheinen. Solche musikalische Prachtexemplare singen nämlich mit staunenswürdiger Konsequenz Alles, was ihnen in die Kehle kommt, Arien und Kouplets und Mordgeschichten durchweg um einen halben oder Viertelton entweder zu hoch oder zu tief. Das ist keineswegs Absicht, ja sie wissen selbst nicht das Geringste von dieser unschuldigen Transposition, sind vielmehr auf das Innigste überzeugt, unfehlbar richtig zu singen; aber — sie hören anders, sie fassen die Töne verkehrt auf, ihr ganzes Gehör ist gleichsam um ein halbes oder Viertel-Intervall verschoben und demgemäß rückt auch ihr Gesang um dieselbe Distanz auf- oder abwärts. Und solche schief hörende und falsch singende Individuen mag es in der Masse des Volkes noch manche geben: denn im großen Haufen bei Volksfesten oder im Choralgesange der Gemeinde hört man mitunter herzzerreißende Weisen, einen konstant unreinen Gesang, in welchem kein einziges Intervall akustisch richtig intonirt wird, was sich nur aus mangelndem oder fehlerhaft organisirtem Gehör erklärt. Aber all dergleichen abnorme Erscheinungen sind

doch im Grunde, verglichen mit der tausend- und millionenköpfigen Allgemeinheit, nur Ausnahmefälle, ähnlich, wie wenn Jemand alle Farben roth oder grün sieht, einem Andern jede Speise bitter schmeckt u. s. w. Wie aber die Mehrzahl richtig sieht und schmeckt, so hört sie auch in normaler Weise. Und sicherlich haben auch schon die Alten ihre musikalischen Töne mit keinem andern Ohre gehört oder anders gesungen, ihre Tonleitern nach keiner andern Gesetzmäßigkeit gebaut, als womit wir die unsrigen hören und singen. Ethnographische, landschaftliche, atmosphärische Einflüsse bringen in dies innerliche, geistige Gebiet nicht herein und bewirken keinerlei Abweichung des Gehörs oder des Stimmorgans. Eben weil es ein geistiges ist, weil seine letzte Grundlage nur in der seelischen Uranlage der Menschennatur gesucht werden darf, ist auch schon die Tonwelt der Alten nach dem nämlichen konstruktiven Principe gebaut gewesen, wie noch unsere heutige, d. h. eben — diatonisch.

Dürfen wir schließlich, um eine ungefähre Anschauung von dem Gesange der ältesten Periode zu gewinnen, vergleichsweise an heutige Gesangformen erinnern, so würden sich der Choral und das Recitativ als die ähnlichsten darbieten, ja in den Intonationen der katholischen Kirche haben sich sogar noch ganze Gesänge von dem rhythmenlosen Zuschnitt des alten Kirchengesanges, der Sequenzen und dergl. erhalten. Manche neuere Liederkomponisten haben auch den alten Gesang zuweilen künstlich nachzuahmen versucht, so z. B. Zelter in der Komposition achtzeiliger Stanzen aus Göthe's „Epimenides Erwachen“ mit den Anfangsworten: „In tiefe Sklaverei lag ich gebunden“; auch sie mag uns annähernd zur Nachempfindung jener frühesten Gesangweise dienen. Mit dem Choral stimmte der älteste Gesang insofern überein, als er einstimmig in meist langgehaltenen Tönen, die nicht immer schon mit halben Noten untermischt waren, Sylbe für Sylbe — also accentuirend — ruhig und würdevoll vorgetragen wurde. Und mit dem Recitativ würde er sich berühren nach Seiten der quantitirenden Textbehandlung, welche schon zwischen betonten und unbetonten Sylben unterschied und demzufolge zwischen langen und halblangen Noten wechselte, ja sich sogar, wie in den freien Improvisationen der jüdischen Vorsänger, zu figurirt belebtem, schwungvollem Stimmergusse erhob. In beiden Methoden aber ist das Gemeinschaftliche der enge Anschluß an den Text, die syllabische Recitation, und diese daher die untrügliche Signatur des Gesanges in diesem ganzen

Zeitraum. Nicht das musikalische oder ästhetische, sondern das logische und rhetorische Moment des Gesanges ist das maßgebende gewesen.

Hier würde nun auch der Ort sein, auf gewisse zartere Nüancen und Fortschritte in der Gesangentwickelung dieser Periode hinzudeuten, die sich bemerkbar machen, trotzdem der Gesang während dieses ganzen Zeitraums über einstimmige Tonreihen nicht hinausgeht. Daher beschränkt sich, was von kleinen Fortschritten, von Erweiterungen, Besserungen u. s. w. sichtbar wird, auf das Melodische, kommt allein dem Melodischen zu Gute: die Entwickelung ist Melodiebildung, also Gestaltung desjenigen Elementes der Musik, welches den eigentlichen Grundstamm, den stetig leitenden Faden in dem gesammten Bildungsprozesse der Tonkunst ausmacht. Nach anderer Seite, etwa in rhythmischer oder harmonischer Hinsicht, konnte noch Nichts geschehen, weil das rhythmische Gefühl noch zu wenig entwickelt war, als daß es sich zu freierer Beweglichkeit, zu feinerer Gliederung hätte versucht fühlen können; das harmonische Bewußtsein aber schlief — wie wir uns überzeugt haben — noch gänzlich. Dem Liede aber kommen diese Bemühungen und Fortschritte im Melodischen am Ehesten zu Gute, weil es wesentlich in der Melodie beruht.

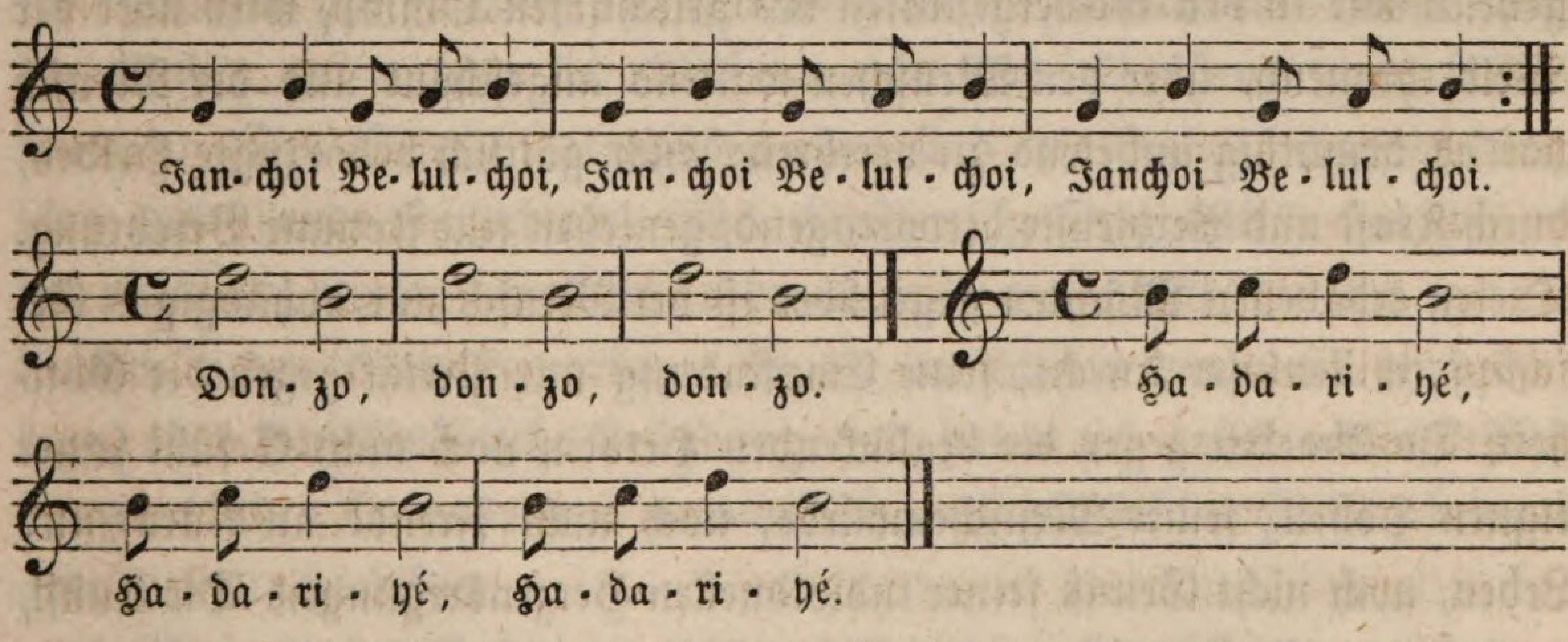
Von solch zartern Schattirungen nun, von speciellern Einzeltendenzen, die in der monotonen Textkantillation dieses Zeitraums hervortreten, sind besonders folgende beachtenswerth. Anfangs beschränkt sich der Gesang auf ausdruckslose Aneinanderreihung von Tönen, also auf das bloße Rohmaterial für die Melodie, ohne daß es irgend schon zur Melodie selbst, zu sprechenden Weisen käme (Griechen und Hebräer). Sodann dringt in diese mechanische Aneinanderfügung von Tönen ein Minimum von Fluß, eine gewisse Gewandtheit, ein Etwas von Ausdruck, indem man Volksweisen in den Gesang aufnimmt oder solche nachahmt (Geistliche Lais, Troubadours und Minnesänger). Endlich bemerken wir, gegenüber dieser halb naiven, halb künstlichen, wirklich schon an Empfindung anklingenden Melodie, auch die rein verständige, handwerksmäßige Behandlung: eine ganz mechanische, völlig seelenlose Zusammensetzung der Gesangweisen, entstehend aus der todten Unterlegung der Töne unter die genau gezählten und gemessenen Textsylben und in dem unkünstlerischen Wahne unternommen, durch die bloß logische oder mathematische Richtigkeit auch dem Gesange die solideste Form zu geben (Meistersänger). Alle diese Versuche aber, eben weil sie selbst im Elemente der Melodie vorgenommen werden, bleiben auf der Stufe der Einstimmigkeit, die dem

Liede seinem Begriffe nach allerdings zukommt, auf der Stufe der naiven, von Anfang an durch den Instinkt gegebenen Monodie stehen. Dieser naiven, rein naturalistischen Einstimmigkeit werden wir später, zu Anfang der zweiten Haupthälfte der Geschichte des Liedes — also in streng symmetrischem Parallelismus zum gegenwärtigen Anfang der ersten Haupthälfte — die bewußte, wieder aufgefundene Monodie, den wirklichen, künstlerischen Einzelgesang gegenübertreten sehen.

Das historische Auftreten des vorchristlichen Volksgesanges.

Übergehend von dem allgemeinen Vorhandensein des Urgesanges bei den ältesten Völkern und von der Betrachtung seines Wesens, seiner Principien zu den historischen Formen, die er bei den einzelnen angenommen hat, würde sich zunächst die Frage erheben, welche Begrenzung oder Ausdehnung wir dieser Untersuchung geben, welchen Punkt in diesem weiten, dunkeln Ganzen wir als den eigentlichen Anfangspunkt fixiren wollen, bei welchem Volke wir den Urgesang am Reinsten ausgeprägt zu finden meinen. Wir glauben nicht nöthig zu haben, uns hier noch einmal an die Pflicht des Historikers erinnern zu lassen, möglichst umfassend und allseitig auch die entferntesten Anfänge, die entlegensten Spuren seines Gegenstandes in den Kreis der Betrachtung zu ziehen und den dürftigsten Vorversuchen ebenso gerecht zu werden, ebenso emsig nachzuspüren, wie den entwickeltsten Kunstprodukten. Es wird gestattet sein, etwa liedähnliche Gesangansätze bei den heidnischen oder halbcivilisirten Völkern des grauesten Alterthums wie der Jetztzeit von der Besprechung auszuschließen. Was sich Derartiges auf uns vererbt hat oder sich gegenwärtig bei den Wilden vorfindet, kann, selbst wenn es uns zugänglich wäre, nur höchst dürftiger Natur sein und steht so sehr außer Zusammenhang mit der Welt der Kultur, daß irgend ein Einfluß auf die Gestaltung des Gesanges in der europäischen Menschheit nicht anzunehmen ist. Was dort einmal gesungen wurde oder jetzt gesungen wird, ist von Haus aus todtgeboren und gehört ganz und gar dem oben angedeuteten rohen Naturstandpunkte an, auf dem nur kindische Laute oder wildes Geschrei gehört werden. So sollen z. B. die alten Ägypter Musik und Gesang besessen haben, dies Volk, dessen ganze Bildung in den Händen der Priester lag,

dessen Verhalten auf allen Gebieten in unabänderliche Satzungen geschnürt, dessen Feste und Freuden keine andern als gedankenlose Götzenanbetung und steife Prozessionen waren. Achtung vor der Individualität, Erguß der subjektiven Empfindung wäre hier Hochverrath, Versündigung gegen das Heiligste gewesen — welcher Art kann die Musik, können die Lieder eines solchen Volkes gewesen sein, von denen man noch obenein behauptet, daß sie sich mit traditioneller Starrheit vom Vater auf den Sohn fortgepflanzt und sich in ihrer Urgestalt bis auf den heutigen Tag erhalten haben? Und was anders kann die angebliche Begleitung dieser Lieder mit der Lyra gewesen sein, als roher, widriger Einklang mit dem Gesange? Auch bei den Äthiopiern gestatten die kurzen, monotonen Liedsätze, die uns noch in ursprünglicher Form vorliegen sollen, einen Rückschluß auf den Gesang der Vorfahren. Nach diesen Proben bestand derselbe nur in signalähnlichen Rufen oder ganz kurzen Lamentationen nicht über den Umfang der Terz, von denen es uns vollkommen begreiflich ist, daß es angeblich Klagelieder gewesen sind: denn die endlose Wiederholung der kleinen, nichts weniger als reizenden Sätzchen könnte ein gebildetes Ohr zu noch etwas ganz Anderm als zu bloßer Klage stimmen. Hier einige kleine Beispiele dieser Sphärenmusik. (Forkel, Gesch. d. Mus. I. S. 94.)



Ähnlich würde über den etwaigen Gesang der Mexikaner oder Peruaner, der Eskimo's oder Hottentotten, ja selbst der alten Germanen oder Gallier zu urtheilen sein. All dergleichen fällt, wie schon ein Mal bemerkt wurde, vor die Geschichte und außerhalb jeder ästhetischen Schätzung.

Dagegen rücken sofort diejenigen beiden Völker in den Gesichtskreis unserer Betrachtung, denen entweder eine vorbildliche Bedeutung für die abendländische Kunst überhaupt zugeschrieben werden muß, oder deren

Kunstleistungen doch näher oder ferner mit den noch jetzt geltenden Kunstformen in Beziehung stehen — wir meinen die Griechen und Juden. Sie stehen deshalb am Anfangspunkte der langen Entwickelungslinie der lyrischen Gesangmusik und bilden daher auch den Ausgangspunkt unserer Darstellung. Bei beiden Völkern überrascht die Theilnahme an Musik und Gesang: bei den Juden, weil sie dem despotischen und quietistischen Orient angehören, der seiner ganzen Bildungsstufe nach für dichterisches Schaffen nur bedingt organisirt, für das musikalische hingegen geradezu verloren war; bei den Griechen, weil sie so sehr und so ausschließlich in der bildenden Thätigkeit der Architektur und Plastik ihren Schwerpunkt hatten, daß eine produktive Ader für die ganz anders geartete musikalische Produktion bei ihnen kaum vermuthet werden darf. Nur die innere Einheit von Poesie und Musik, nur die eminente allseitige Kunstbegabung dieses Volkes ist es, die es neben seinen bildnerischen und dichterischen Leistungen auch auf unserm Gebiete nicht ohne Erfolg hat thätig sein lassen. Hinsichtlich der Stoffkreise aber und der Behandlung der Stoffe stehen beide Völker religiös und kulturgeschichtlich auf dem Standpunkte der Erhabenheit, der die früheste Kunst überhaupt charakterisirt. Das höchste Wesen, entweder schon zur Persönlichkeit verdichtet wie im jüdischen Jehova, oder noch in eine Vielheit von Individuen auseinandergehend wie in den Göttergestalten des griechischen Olymp, wird über der Welt thronend, über den Menschen waltend angeschaut und der Mensch hat es demüthig anbetend zu verehren; auch göttlich bevorzugte Helden, durch Kraft und Verdienste hervorragend, genießen eine fromme Verehrung. Diesen erhabenen Mächten gegenüber ist der Mensch nur abhängiges Geschöpf, willenloser Knecht, seine Empfindung nur Pietät gegen die Gottheit, Dankbarkeit gegen die beglückenden Heroen, noch nicht Gefühl seiner eignen Hoheit, seiner Menschenwürde, noch nicht Freude an Natur und Leben, noch nicht Genuß seiner individuellen Herzensregungen. Die Kunst, zumal die Poesie, kann auf diesem Standpunkte nur hymnische Lobpreisung der Gottheit oder epische Erzählung der wunderbaren Heroenthaten sein, zur Empfindungssprache des Einzelgesanges, des Liedes bringen es Poesie und Musik noch nicht. Beide, noch im engsten Bunde mit einander und aus einem, naiv schöpferischen Geiste hervorquillend, sind nur verschiedene Ausdrucksweisen eines Inhalts und schaffen ihre beiderseitigen Produkte nach einem Gesetz. Wie die Poesie einfach metrische Hymnik und Epik ist, welche die Überzeugung, die Stimmung

eines ganzen Volkes ausspricht, so ist auch der Gesang nur Massen- oder Volksgesang', der, noch ganz an das Wort gebunden, sich als gemessener, recitativischer Sprechgesang, d. h. als Kantillation oder — wenn man mehr den religiösen Inhalt berücksichtigt — als Psalmodie dahinbewegt. Hinsichtlich der Zeitfolge aber sind von beiden Völkern die Juden allerdings das historisch frühere, da ihr Eintritt in die Geschichte nicht viel später fällt, als die sagenhafte Schöpfung der Welt selbst, und da sie zu jenem Völkerkomplexe der vorderasiatischen Semiten zählen, in deren Mitte die geschichtliche Bewegung der Menschheit mit Bewußtsein und Entwickelungsfähigkeit überhaupt ihren Ausgang genommen hat. Das musikalisch wichtigere Volk aber, wie überhaupt das ästhetisch bedeutendere sind die Griechen, diese Kunst- und Menschheitsblüthe des ganzen Alterthums, diese klassischen Lehrmeister und Vorbilder aller nachfolgenden Kunstproduktion. Sie, die sonst auf ganz andern Gebieten Unvergängliches und höchst Erfolgreiches geschaffen haben, sind doch zugleich auch die musikalischen Methodiker und Theoretiker des Alterthums und somit die Begründer der Musik überhaupt. Tritt auch, wie wir bald sehen werden, das musikalische Lied selbst bei ihnen noch nicht auf, ja werden wir ihre melodischen Anläufe zum Liede sogar noch sehr mangelhaft finden, so haben sie doch das unbestreitbare Verdienst, die Erfinder des noch jetzt gültigen diatonischen Tonsystems gewesen zu sein und damit auch der Basis, auf welcher sich Melodie und Lied überhaupt erst bilden konnten. Den Griechen gegenüber aber sind die Juden unproduktive, bloß entlehnende Nachahmer. Ihre künstlerische Originalität hat sich in der poetischen Lyrik, besonders in der religiösen erschöpft, die uns hauptsächlich in den Psalmen vorliegt; für die musikalische waren sie ohne Anlage, ohne freischöpferische Erfindung und haben sich daher ausschließlich der griechischen Tonarten und vermuthlich auch griechischer Weisen bedient oder diese nachgebildet.

Einen bloßen Anhang zu ihnen bilden die ersten Christengemeinden, die trotz des neuen Glaubensprincipes in allen weltlichen und formellen Beziehungen doch nur den Standpunkt des Judenthums fortsetzen und daher auch musikalisch die gleiche Methode befolgen.

Der Volksgesang und die frühesten Spuren des Liedes bei den Griechen.

Wie für alle früheste Kunst, so bildet auch für den ältesten Volksgesang die graue Vorzeit des Alterthums den allgemeinen Kulturgrund: jene dunkle Mythen- und Heroenzeit, die ausgefüllt ist mit den Kosmogonien der Urvölker, d. h. mit den vorgeschichtlichen Ereignissen der Weltschöpfung, der Entstehung der Götter, des Urzustandes der Menschen, mit Wanderzügen und Niederlassungen der einzelnen Volksstämme, mit Großthaten und Siegen ihrer Helden u. s. w. Diese Stoffe, wenn sie künstlerisch sich zu gestalten anfangen, krystallisiren zu Sagen und Epen, zu Hymnen und — sogenannten — Liedern und machen das gemeinschaftliche Material der ältesten Dichtung, des ältesten Gesanges aus.

Der Volksgesang bei den Griechen zunächst interessirt, wie aller älteste Gesang, weit mehr nach poetischer Seite, ist weit mehr ein Objekt der Alterthumswissenschaft, der klassischen Literatur- und Sprachforschung, als der Musikgeschichte, und selbst in musikalischer Beziehung ist die Ausbeute sogar eine höchst dürftige. Wir wissen nur, daß die schönheitssinnigen Griechen Gesang mit Instrumentalbegleitung besessen und mit ihm alle bedeutsamen Vorfälle des Lebens, jede edle Beschäftigung verklärt haben, daß dieser Gesang epischer Volksgesang gewesen ist und daß auch schon des Liedes oder doch liedähnlicher Weisen bei ihnen Erwähnung geschieht. Aber wir kennen nicht die Melodien, wonach jene gesungen worden sein mögen; und nur auf Grund unzureichender Beschreibungen bei griechischen Autoren einerseits und psychologischer Schlüsse anderseits können wir Methode und Charakter dieses Gesanges uns annähernd vorstellig machen.

Der älteste epische Volksgesang der Griechen tritt unter mancherlei Gestalt und Namen auf. Es gehörten dazu die mystischen Priestergesänge des Orpheus, Musäus u. A., die erzählenden Rhapsodenvorträge aus der mythischen Götter- und Heroengeschichte, die hinreißenden Schlachtlieder des Tyrtäus, die hymnischen Preisgesänge auf die Sieger in den nationalen Festspielen, die zu Sprüchen gefaßten und gesungen vorgetragenen Staatsgesetze, die bei den ältesten Griechen üblichen Klage- und Leichengesänge während des Verbrennens der Todten auf dem Scheiterhaufen u. s. w. Aber allmälig läßt sich schon hier aus dem Massengesange eine einzelne Stimme vernehmen. Wer durch stärkeres, wohltönendes Organ, durch
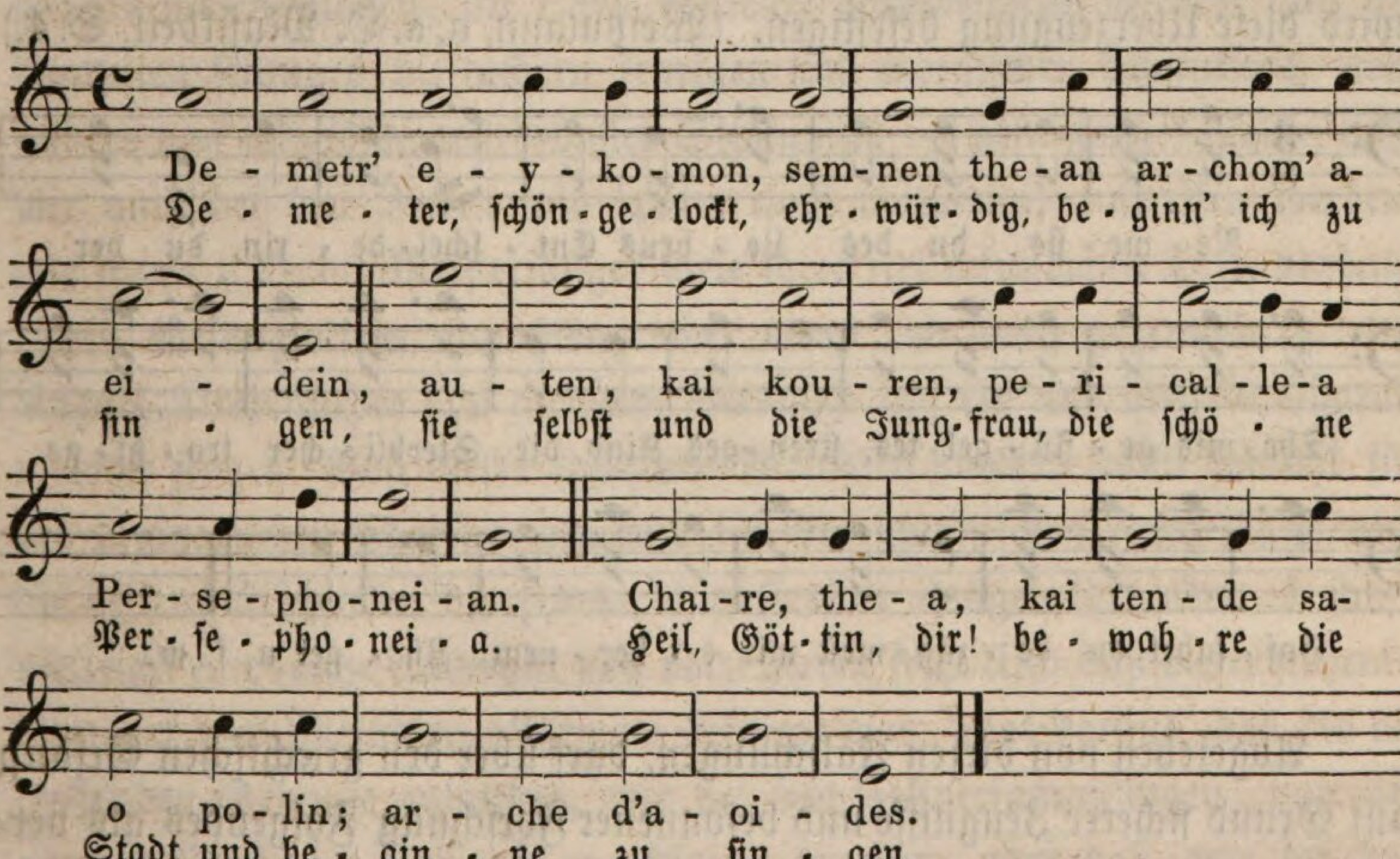
glückliches Gedächtniß und Vertrautsein mit den Gesängen sich hervorthat, genoß bald die Anerkennung der Gesammtheit und wurde von ihr stillschweigend als Vorsänger verehrt. Oder es hatte ein genialer Kopf den Muth, selbsterfundene Zwischenerzählungen in die Chorgesänge des Volkes einzustreuen und darin mehr Individuelles, wie die ruhmreichen Thaten des Gottes oder Vorfälle aus dem eignen Leben zu besingen. So löste sich aus dem Volksgesange allmälig der Einzelgesang heraus. Zwischen die lyrischen Chöre bei der Bacchusfeier, die Winzerlieder, trat der erzählende Rhapsode; die dramatischen Chorstrophen, die sich aus den Winzerliedern entwickelten, hatten einen Chorführer; der Chorgesang der Gesellschaftslieder bei Tisch gab sich den Reiz des reiheweisen Solovortrages der einzelnen Tischgenossen u. s. w.

Der eigentliche Liedergesang aber oder doch etwas dem Liede Ähnliches — von den Griechen Melos, Ode oder Asma genannt — konnte erst mit der spätern melodischen Lyrik erwachen, als deren Schöpfer man gewöhnlich den Lesbier Terpander nennt, und zu der die begeisterten, dithyrambischen Hymnen des Arion an den Bacchus, die feurigen Oden der Sappho, ganz besonders aber die erhabenen Siegeshymnen des Pindar, des bedeutendsten griechischen Lyrikers, zu zählen sind. Hier würden auch die mehr praktischen Gattungen der Lyrik zu nennen sein: der Hymenäos, welcher die Hochzeit feierte, der Threnos, welchen man bei der Todtenbestattung anstimmte, der Linos, welcher bei allen möglichen Gelegenheiten, im Homer z. B. bei der Weinlese, gesungen wurde u. s. w. Die specifisch lyrische Gattung aber schuf sich das religiöse Gefühl in dem sogenannten Päan, einem Bittgesange an die Gottheit, wogegen der Hymnus noch einen vorwiegend epischen Charakter hatte. Freilich ist auch diese Lyrik noch nicht subjektiv oder gar gemüthsinnig gewesen, vielmehr, selbst wo sie sich der heutigen nähert, noch plastisch monumental, noch mit gnomischen Gedankenelementen, didaktischen Sprüchen der Lebensweisheit, sinnreichen Betrachtungen u. dgl. durchflochten. Schon mehr lyrisch und liedmäßig sind die kräftigen, lebensfrischen Oden des Alcäus auf die Freiheit, die Liebe, den Wein — also schon ganz subjektive Stoffe; ferner die schon öfter erwähnten geselligen Tischlieder oder Skolien; die heiter tändelnden Liebeslieder, die unter dem Namen der Anakreontischen auf uns gekommen sind u. s. w. Den Inhalt der Skolien bildete in frühern Zeiten das Lob einer Gottheit; später hatten sie jedoch nicht mehr dieses oder die gesellige Freude zum Gegenstande, sondern auch

moralische Tugenden oder sonst wünschenswerthe Dinge, wie Gesundheit, Tapferkeit, Freundschaft, Reichthum u. ähnl. Außerdem gab es Lieder der einzelnen Stände und Beschäftigungen, wie Hirten-, Schnitter-, Drescher-, Müller-, Weber-, Ammenlieder u. a. Diese aber sprechen schon vorherrschend eine individuelle, meist fröhliche Stimmung in dem leichten Gewande kurzer, gleichgeformter Strophen aus und kommen daher auch formell dem spätern Liede ziemlich nahe.
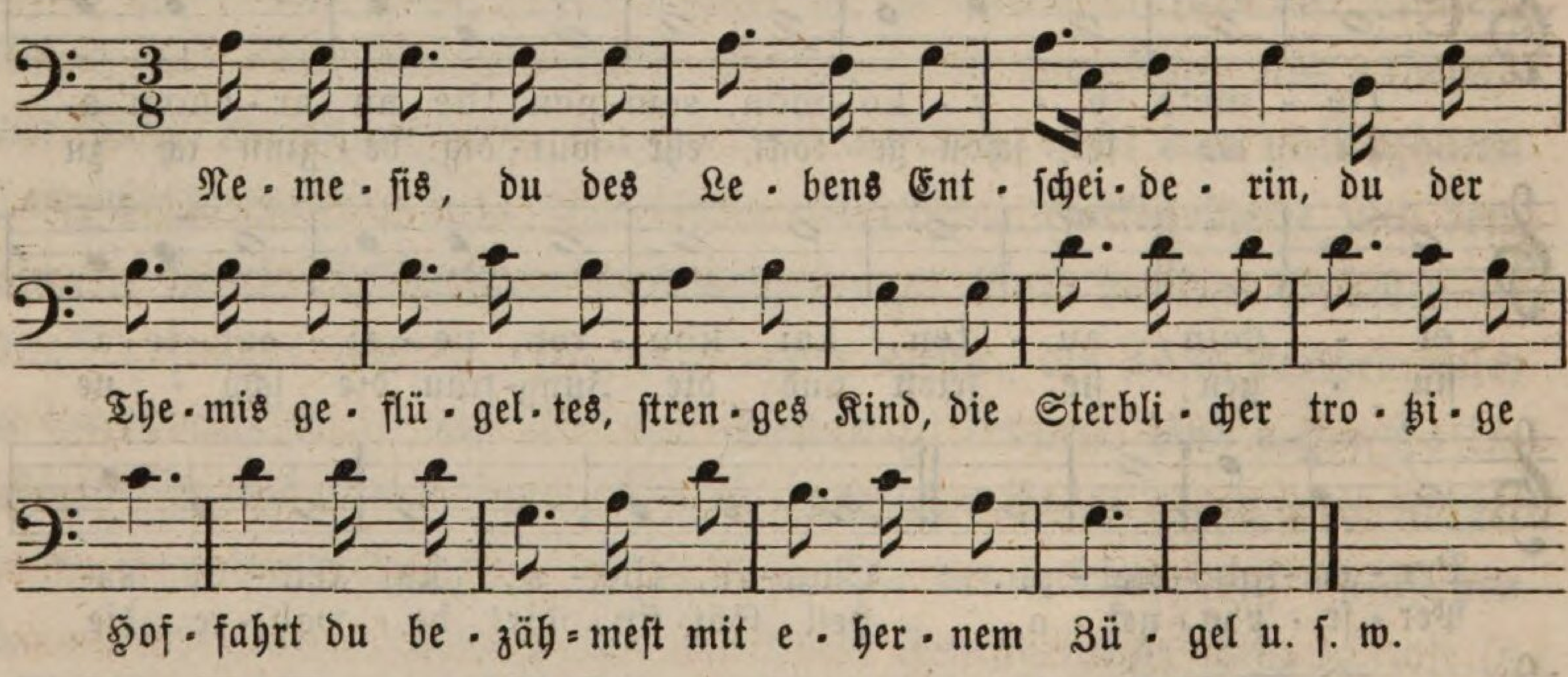
Poetisch also betrachtet, hat sich das Lied — was man auf dem antiken Standpunkte so nennen kann — bei den Griechen wirklich schon aus dem epischen Hintergrunde der Göttersagen und Festhymnen herausgelöst und sich zur selbständigen Gattung konsolidirt. Musikalisch dagegen stehen Volksgesang und Lied bei Weitem nicht auf gleicher Höhe. Lassen wir uns bei Beurtheilung dieses Gegenstandes vor Allem nicht verleiten durch die Berichte des Alterthums über die fabelhaften Wirkungen der griechischen Musik, jene gezähmten Thiere, hüpfenden Steine und Bäume u. s. f. Dergleichen sind theils Sagen, die überall aus dem Bedürfniß der noch kindlichen Menschheit nach dem Wunderbaren und aus dem Glauben an das Wunder hervorgehen; theils schreiben die Alten in verkennender Übertreibung ausschließlich der Musik zu, was mehr eine Wirkung des ethischen Begriffs, der momentanen Situation, der lebhaften Phantasie und Leidenschaft ist. Denn offenbar erregen schon die bloßen Begriffe: Vaterland, Freiheit, Sieg, Ruhm, Tod, oder das Gefühl des massenhaften Beisammenseins, die Gewißheit des gleichen Schicksals mit Tausenden u. s. w. den sinnlichen Naturmenschen weit energischer, als unbeholfene Töne und Tonreihen. Vergessen wir ferner nicht den unläugbaren Unterschied zwischen dem eigentlichen, lebendigen Volksgesange und dem spätern, theoretisch konstruirten Kunstgesange. Auch bei den Griechen ist längst gesungen worden, ehe man daran dachte, die Töne mathematisch zu berechnen und zu einer Art von System zu ordnen. Und dieser Volksgesang ist, als naiver Gefühlserguß, möglicher Weise schon weit natürlicher, weit empfindungsvoller gewesen, als der spätere, auf akustischen Untersuchungen der Philosophen beruhende Kunstgesang: ganz so, wie es bei den germanischen Völkern des frühesten Mittelalters bereits Volksgesang und selbst schon Volkslieder gab, ehe von theoretischer Behandlung der Musik durch die Kontrapunktisten auch nur entfernt die Rede war. Wie hier, so hat auch bei den Griechen höchst wahrscheinlich freie Erfindung, unmittelbarer Gefühlsausdruck sich von Anfang an in volks-

mäßigen Weisen kundgegeben, völlig unabhängig von den spekulativen Bestrebungen der Musikgelehrten. Aber selbst, wenn wir dem ältesten Volksgesange der Griechen alle Kraft der Erfindung, die ganze gesunde Frische des Gefühls einräumen — was freilich auf jenem Standpunkte nicht zuzugeben ist —, so kann er doch, musikalisch betrachtet, immer nur erst höchst mangelhaft gewesen sein. Die vorhandenen Notationen von ältestem griechischen Gesange, angeblich die erste pythische Ode des Pindar, das Bruchstück einer homerischen Hymne und die drei Hymnen an die Kalliope, den Phöbus und die Nemesis (vgl. „Geschichte der griechischen Musik von C. F. Weitzmann.“ Berlin, Peters. 1855. S. 33 und die Musikbeilagen S. 1—4) — diese Notationen, die entschieden unecht sind und zum Theil erst aus dem 2ten Jahrhundert n. Chr. herrühren, dürfen uns bei der Konstruktion des altgriechischen Gesanges gleichfalls nicht leiten. Zwar sind diese Melodien im Ganzen auf das griechische Tonsystem gebaut und auch im Übrigen von einer Fassung, wie man sich den griechischen Gesang ungefähr vorstellen kann, so daß doch vielleicht die Möglichkeit offen bliebe, es könnten die betreffenden Gesänge mit verbürgter Tradition den alten und echten wenigstens geschickt nachgebildet sein. So klingt z. B. folgender Gesang, das Bruchstück einer homerischen Hymne an Demeter, fremdartig und alterthümlich genug. (Weitzmann, a. a. O. Musikbeilage S. 1.)



Wie diese Probe, so sind auch die übrigen Notationen von angeblich altgriechischem Gesange syllabisch kantillirter, ruhig getragener Figural-

gesang in langen und halblangen Tönen. Der Rhythmus ist, wenigstens in einigen Gesängen, abwechselnd zwei- und dreitheilig und der Wechsel nicht selten schroff, so daß mit jedem Takte das Zeitmaß sich ändert. Die Intervalle sind meist Sekunden, so daß ein Ton dicht neben dem andern liegt, die weitesten Intervallschritte Quarten und Quinten, die Sexte äußerst selten. Manche Intervalle haben etwas Befremdliches, z. B. die unvermutheten Quintenfälle in einigen Strophenschlüssen, die großen Sekunden an Stellen, wo unser feineres Tongefühl unbedingt die kleinen Sekunden, die halben Töne fordern würde. Auch ist der ganze Zuschnitt der Gesänge, eben weil sie nur metrisch deklamirt wurden, monoton, an sich haltend, engbrüstig. Anderseits aber tauchen darin Weisen auf, die, wenn die Unechtheit dieser Gesangproben nicht schon anderweitig feststände, ihre Authentie allein schon unmöglich machen würde. Das sind nämlich jene Stellen, wo sich der Gesang zu wirklicher Melodie voll Ausdruck, sogar voll Schwung und Energie erhebt, und andere wiederum, wo sich die Melodie zu schöner Sangbarkeit, zu einer wahrhaft weichen Kantilene sänftigt — Vorzüge, die wir noch in der Gesangliteratur des Mittelalters mit Verwunderung anhören würden und die wir erst der neuern, seelisch durchwärmten Musik zutrauen; bei den Griechen aber war dergleichen edler, melodiöser Gesang eine absolute Unmöglichkeit. Folgendes Beispiel, der Anfang einer Hymne an die Nemesis, wird diese Überzeugung befestigen. (Weitzmann, a. a. O. Musikbeil. S. 4.)



Abgesehen von diesen Fälschungen, darf über den griechischen Gesang auf Grund sicherer Zeugnisse und besonnener Forschung Folgendes als verbürgt angenommen werden. Nach der Beschreibung der alten Autoren umfaßte das Tonreich der Griechen nicht viel mehr als zwei Oktaven, zusammen ungefähr zwanzig Töne. Die Theilung dieser Tonreihe aber geschah nicht

nach Oktaven, wie bei uns — denn dann hätten die Griechen schon unsere Tonleiter gekannt, was nicht der Fall war — sondern nach Gruppen von Quarten, so daß immer vier aufeinander folgende Töne ein Ganzes, einen sogenannten Tetrachord bildeten, dessen letzter Ton jedesmal wieder der erste des nächstfolgenden Tetrachords war. Bedenken wir ferner, daß der Gesang fast nur in Sekunden, obwohl noch nicht genau den unsrigen, und höchstens noch in den nächstgelegenen Intervallen, vielleicht bis zur Quinte, fortschritt; daß ferner die Terzen, die man damals noch nicht akustisch richtig zu bestimmen verstand, für Dissonanzen galten; nehmen wir hinzu, daß der damalige Gesang noch nichts Anderes, als ein Sklave des Wortes war, an das er sich völlig unselbständig anschloß, noch nichts Anderes, als singend recitirter Text, tonlich geregelte Deklamation, gesprochene zugleich und gesungene Tonreihe, so haben wir annähernd ein Bild vom griechischen Gesange und von dem Zuschnitt, den auch etwaige Liedversuche bei den Griechen gehabt haben mögen. „Höchst monoton!“ rufen wir mit Recht aus, „höchst unbeholfen und ausdruckslos“, wie es bei dem engen Umfange dieser Melodien, bei der Ähnlichkeit der Texte unter einander und der Veranlassungen zum Gesange nicht anders sein konnte. Besonders dieser letztere Umstand macht es zugleich höchst wahrscheinlich, daß die Griechen eine bestimmte Anzahl typisch feststehender Melodien für die den verschiedenen Gelegenheiten angepaßten Dichtungen gehabt haben mögen, die einen vielleicht vorherrschend weichen und gedämpften Klanges, die andern feurigen und energischen Charakters, noch andere von religiöser, würdevoller Stimmung — also ganz dasselbe, was wir auch bei den Juden und später noch manchmal antreffen werden, wie wenn z. B. die Meistersänger viele ihrer frei erfundenen Texte vorhandenen Gesangweisen anpaßten, oder wenn wir noch gegenwärtig eine Anzahl Kirchenlieder von gleichem Versmaß auf ein und dieselbe Choralmelodie singen. Von diesen typischen Melodien wurden dann sowohl für die dramatischen Chorstrophen wie für die hymnischen Festgesänge und die heitern Tischlieder die jedesmal passenden ausgewählt oder es stand vielleicht eine solche Auswahl von vorn herein fest. Und daß dieser stehende Apparat von Melodien allgemein bekannt war, folgt daraus, daß die betreffenden Gesänge entweder, wie bei den Festversammlungen, von der ganzen Masse im Unisono angestimmt wurden, oder daß, wie bei den Tisch- und Gesellschaftsliedern, jeder einzelne Gast eine Strophe des Liedes vorzutragen hatte, das Lied selbst also als Rundgesang durch die sich

reiheweis folgenden Tischgenossen zum Vortrag kam. Dabei wanderte, wie bei uns der Becher, ein Myrthenzweig und die begleitende Lyra oder Cither aus der Hand des Singenden in die des Nachbars. Diese lyrischen, allbeliebten Weisen waren es ohne Zweifel, von denen uns das Alterthum als von Volksliedern erzählt.

Solch günstig lautende Nachrichten würden uns aber geradezu unerklärlich sein, hätten nicht die einförmigen, an und für sich inhaltlosen Melodien einiges Leben durch den Rhythmus, durch den Wechsel betonter und unbetonter Sylben, langer und halblanger Töne bekommen. Denn auch bei den Griechen überwog, wie überall im ältesten Gesange, das rhythmische Element; auch ihnen war der poetische Text, als der eigentliche Kern des Gesanges, das Wichtigere, dasjenige, woran man zuerst ein Interesse nahm, was man durch die singende Recitation nur mehr hervorheben, zu Ausdruck und Geltung bringen wollte. Denn immer und überall kommt der Gesang bei den Griechen nur im Dienste, in der Unterordnung unter die rhythmisch gebauten Strophen der Dichtung, als rhetorisches oder dramatisches Verstärkungsmittel vor, niemals selbständig um des musikalischen Genusses willen. Auch im griechischen Gesange ist daher der Rhythmus das musikalisch wirksamste Element, und in ihm, nicht in den charakterlosen Melodien hat man den Grund zu suchen, weshalb der Gesang überhaupt beliebt werden und mit der Volkspoesie stets in Verbindung treten, zur Verherrlichung aller öffentlichen Akte herangezogen werden konnte. Daß wirklich im Rhythmus der Schwerpunkt des griechischen Gesanges lag und daß er dem Gesange überhaupt erst Reiz verlieh, wird auch durch den Umstand bestätigt, daß überall mit dem Gesange Tanz, rhythmisch maßvolle Körperbewegung als sinnlicher Ausdruck fröhlicher oder weihevoller Stimmung verbunden war.

Und dies führt uns denn auf die schon oben angedeutete Annahme — vielleicht die einzig richtige vom Ursprunge und Zwecke des griechischen Gesanges — daß den Griechen der Gesang zu ihren Dichtungen nur dasselbe sein sollte, was uns Neuern, bei unserer tiefern und richtigern Empfindung, schon der natürliche Instinkt diktirt: nämlich eine Anweisung zur Stimmmodulation, um beim Vortrage von Dichtungen die wechselnden Schattirungen des Textes durch verschiedenen Sprachklang, durch Hebung und Senkung der Stimme, durch Beschleunigung und Verzögerung des Zeitmaßes wiederzugeben. Das seelische Element der Empfindung, der warmen, sympathischen Stimmvibration — auch eine

von den nicht genug gewürdigten Gaben des Christenthums — fehlte den Griechen und ihr feiner Kunstsinn mag dies gefühlt haben. Um es aber in etwas zu ersetzen und Wechsel, Innerlichkeit in den Vortrag der Dichtungen zu bringen, versuchten sie es, den Stimmfall nach bestimmten Intervallen zu regeln, die Textdeklamation zu arithmetisch gemessenen Tonreihen auszuprägen. So haben sie bei ihrem Gesange nicht eigentlich selbständigen Gesang, als edeln Sinnengenuß für Ohr und Gemüth, sondern nur eine musikalische Rhetorik im Sinne gehabt. Ihr scheinbares Interesse am Gesange und ihre theoretischen Bemühungen dafür haben im Grunde nur der Poesie gegolten, deren national bedeutsame Schöpfungen sie möglichst würdig vorzutragen wünschten; und hierzu empfahl sich ihnen der Gesang, d. h. die rhythmisch gehobene, gesangähnlich modulirende Textrecitation als das geeignetste Mittel.

Die letzten Aufschlüsse aber über die eigenthümliche Beschaffenheit des antiken Gesanges lassen sich erst dann geben, wenn man ihn, und mit ihm auch den antiken Versbau, dem sich ja der Gesang allein anschloß, mit dem rhythmischen Formprincipe der christlichen Kunst zusammenstellt. Da ergiebt sich nämlich ein sehr tiefgreifender, diese ganzen beiden Weltepochen beherrschender Unterschied, der hier jedoch noch nicht ausführlich entwickelt werden kann: der Unterschied nämlich zwischen rhythmischer Willkühr, die nur durch Tradition und allgemeinen Gebrauch zur scheinbaren Gesetzmäßigkeit sanktionirt war, und anderseits der rhythmischen Gegensätzlichkeit und Zweitheiligkeit, wie sie im letzten Grunde auf dem kosmischen Dualismus des Weltganzen beruht. Hieraus erklärt es sich schließlich, warum der griechische Gesang keine Melodie in unserm Sinne, keine zweitheilig rhythmisirten Perioden zuließ, sondern sich in Maßen und Tongängen von freierm Rhythmus erging und schon aus diesem Grunde nur gehobene Textrecitation sein konnte. Aus demselben Grunde konnte die griechische Melodie — wenn man sie so nennen darf — nicht jene letzte Befriedigung geben, welche wir Moderne in unsern und allen christlichen Kunstschöpfungen finden, weil sie sämmtlich auf jene tiefe Gegensätzlichkeit gebaut sind, die das Weltganze im Allgemeinen, wie unsern seelischen Organismus, als den Mikrokosmos des Weltganzen durchdringt.

Alles Gesagte findet nun auch auf das Lied — soweit bei den Griechen musikalisch davon die Rede sein kann — seine Anwendung. Daß das Lied als poetische Gattung bei ihnen wirklich schon auftritt, sahen wir

bereits: die leichten, heitern Tischlieder erschienen uns als die reinste lyrische Gattung. Musikalisch dagegen war das Lied insofern unmöglich, als es den Griechen, gemäß der objektiv plastischen Anschauung des Alterthums, noch an individueller Empfindung und folglich auch an der künstlerischen Darstellung der Empfindung mangelte. Die etwaigen Liedmelodien — falls dürftige Tonreihen schon ein Ansatz dazu sind — waren ganz dieselben, wie die des epischen Volksgesanges, in ebenso engen Fortschreitungen sich dahinzwängend, auf einen ebenso geringen Tonumfang eingeschränkt, ebenso farb- und seelenlos. Ja bei dieser Uniformität könnte man jeden einzelnen Volksgesang selbst schon Lied, und zwar Chorlied, nennen, insofern die Melodien beider in lauter kurzen Strophensätzen bestanden und vom Volkschor gesungen wurden. Aber auch beim Liede war es der Rhythmus, der ihm allein Leben und Charakter verlieh und es seiner poetisch vollendeten Form in etwas annäherte; erst der Rhythmus, kann man sagen, machte etwas aus der Melodie, er war die eigentliche Musik der griechischen Lyrik. Und hier konnte die geringe Ausdrucksfähigkeit der Tonreihen sich dadurch in etwas steigern, daß der Sänger im Einzelvortrage den wechselnden Empfindungsinhalt des Textes mehr berücksichtigte und diese Schattirungen durch feiner nüancirte Stimmmodulation zu versinnlichen suchte, als es dem in Masse singenden Volke möglich war. In diesem Solovortrage der Skolien werden wir daher auch musikalisch das relativ Beste anzunehmen haben, was der griechische Gesang überhaupt geleistet hat. Einen lebendigen und bis in's Detail richtigen Eindruck aber von diesem Liedergesange zu geben, wird niemals gelingen.

Aber selbst bei nur annähernd richtiger Vorstellung von diesen Gesangweisen ist eine leise Ähnlichkeit mit dem ältesten Volksgesange des Abendlandes, auch unserm deutschen, nicht zu verkennen — ein Zeichen der übereinstimmenden Organisation der Menschennatur und ihrer schaffenden Seelenkräfte in den getrenntesten Zeiträumen und unter den verschiedensten Himmelsstrichen. Ehrerbietig horcht man diesem noch unfreien Gesange aus dem Alterthum mit fremdartigen Intervallschritten und Tongängen und ist erstaunt, in der Urzeit unserer eignen Vorfahren dem nämlichen Typus zu begegnen. Man verehrt den Geist der Geschichte, der auch das weit auseinander Liegende im Verborgenen zusammengebunden und die Kunstregungen ganzer Völkergruppen nach gleichem Principe gebildet hat.

Volksgesang und früheste Spuren des Liedes bei den Hebräern.

Hätte sich die eigenthümliche Religionsanschauung der Juden auch künstlerisch originell gestalten können, so würde sich daraus eine ebenso originelle Form des Gesanges ergeben haben; und in einer Richtung hat sich, wie wir sehen werden, eine solche wirklich ergeben. Diese Anschauung war — das einzige Beispiel im Alterthum — die monotheistische und zwar, näher bestimmt, die theokratische.

Dieser monotheistische Glaube, die erste Personificirung der pantheistischen Substanz des Orients, kennt nicht die heitern Göttergestalten des griechischen Olymp. Statt der Titanen und Heroen hat er friedlich nomadisirende Patriarchen und gewaltige Richter, kriegerische Könige und mahnende Propheten; und auf den erhabenen Weltthron rückt der allmächtige Gott Himmels und der Erden. Dieser überweltliche Gott war aber zugleich — exklusiv genug — jüdischer Nationalgott, König und Ordner des Staates und hatte seine sichtbare Repräsentation in einem Priesterstande aus dem Stamm der Leviten und Korachiten, denen in Folge dieser Würde auch die Leitung des Kultus oblag. Diesem einigen Gotte gehörte daher alle Macht und Herrlichkeit, ihm allein gebührte die Ehre, ihn allein pries der Gesang.

Auf solchem Standpunkte gestaltete sich natürlich das ganze Leben zur Religion, zum Kultus, zur ascetischen Frömmigkeit, die zugleich dem Geiste die elastische Beweglichkeit, die liberale Empfänglichkeit für das rein Menschliche, für das Schöne, die freie Produktivität im Gebiete der idealen Kunst von vorn herein abschnitt. Was von Kunst bei den Juden hervortrat, war nichts Freies, um sein selbst willen Geübtes, sondern ein Ausfluß religiöser Tendenzen, ein Verherrlichungsmittel Jehova's und seines Kultus. Mit andern Worten: die Kunst gab sich hier die Gestalt des religiösen Ceremoniells, die Sprache feierlicher Würde und Gemessenheit. Die Poesie gipfelte sich — und zwar mit einer in der gesammten Literatur nicht wiederkehrenden Vollendung — zu erhabenen Naturschilderungen und prachtvollen Bildern des göttlichen Waltens. Der Gesang war ein bloßer Hymnus an die Gottheit, Tempelgesang der frommen Gemeinde.
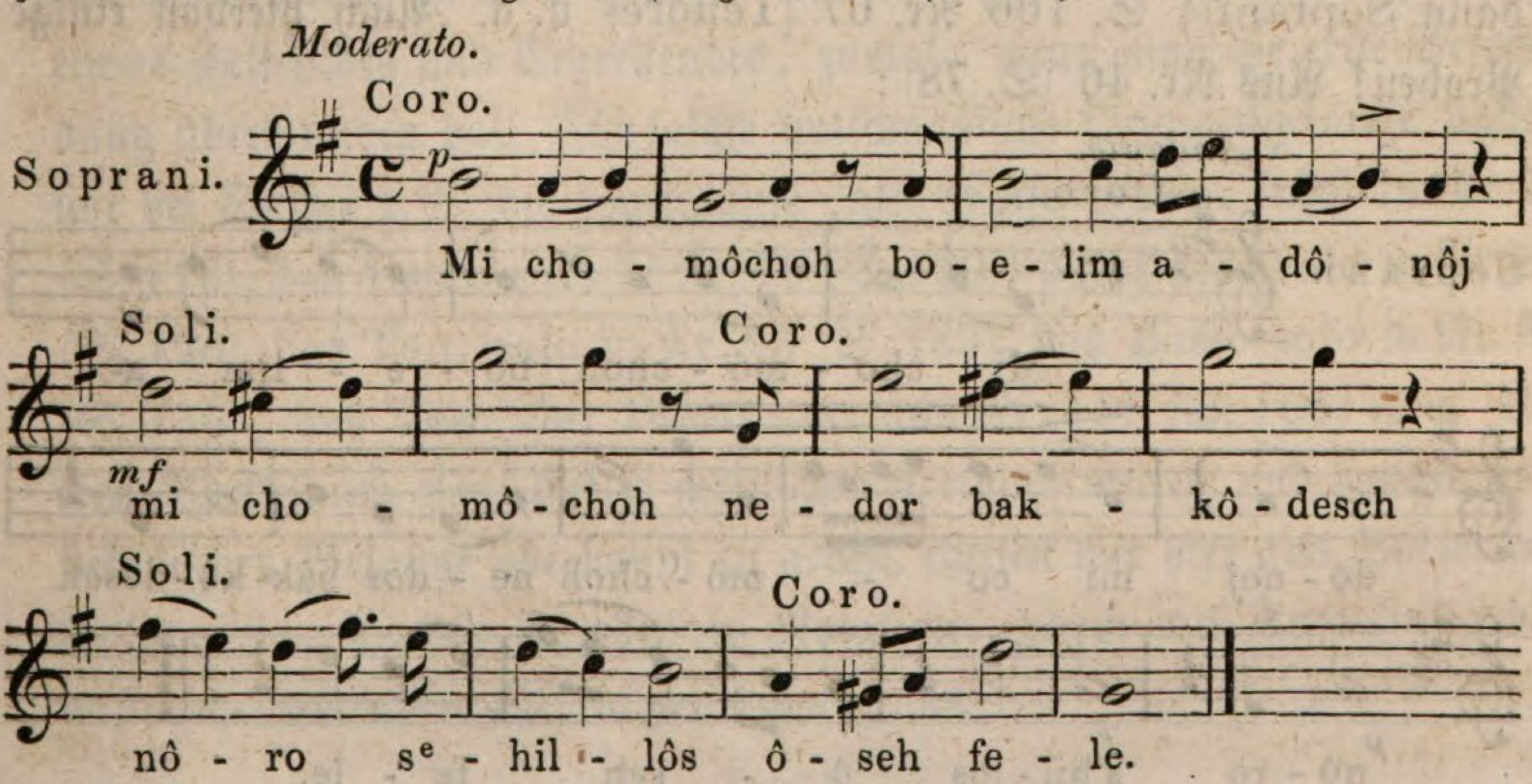
Die nähere Bestimmtheit des Gesanges aber hängt hier, wie überall, wesentlich von der Dichtung, besonders von der Lyrik ab und diese war hymnisch, feierlich, erhaben. Mag es immerhin bei den Juden erotische

Volksweisen, heitere Festlieder gegeben haben — von denen übrigens Nichts erhalten ist —: im Ganzen war ihre Lyrik religiös. Die Verherrlichung Gottes in der Natur, Nationalereignisse wie Schlachten und Siege, persönliche Erlebnisse und Gemüthsstimmungen des Dichters — aber immer mit einer religiösen Beziehung — bilden den Stoff der Siegs- oder Klagelieder, der Hymnen, Gebete und Gesänge — letztere gewöhnlich „Psalmen" genannt, von David, Salomo, Assaph, den Geschwistern Korah u. s. w. gedichtet und die ganze Skala frommer Empfindungen durchlaufend. Von erotischem Charakter dagegen ist das „Hohelied Salomonis", ein Cyklus von Wechselgesängen zwischen einer schönen Winzerin, Sulamith, einem Hirten, ihrem Geliebten, und dem König Salomo, der als zudringlicher Liebhaber sie in seinen Harem zu entführen trachtet. Also auch hier ringt sich, wie wir sehen, in der Dichtung vom Hintergrunde lyrisch religiöser und episch nationaler Stoffe die subjektive Empfindung, ja sogar schon die subjektivste, die Liebe los und aus der Masse des hymnischen oder epischen Volksgesanges tritt das Lied, der Dichtung zarteste Blüthe. Die nationale und kriegerische Seite des Volkslebens ergiebt das episch gehaltene Lied; die rein menschliche Seite, allerdings in noch spärlicher Vertretung, erzeugt das lyrische und erotische.

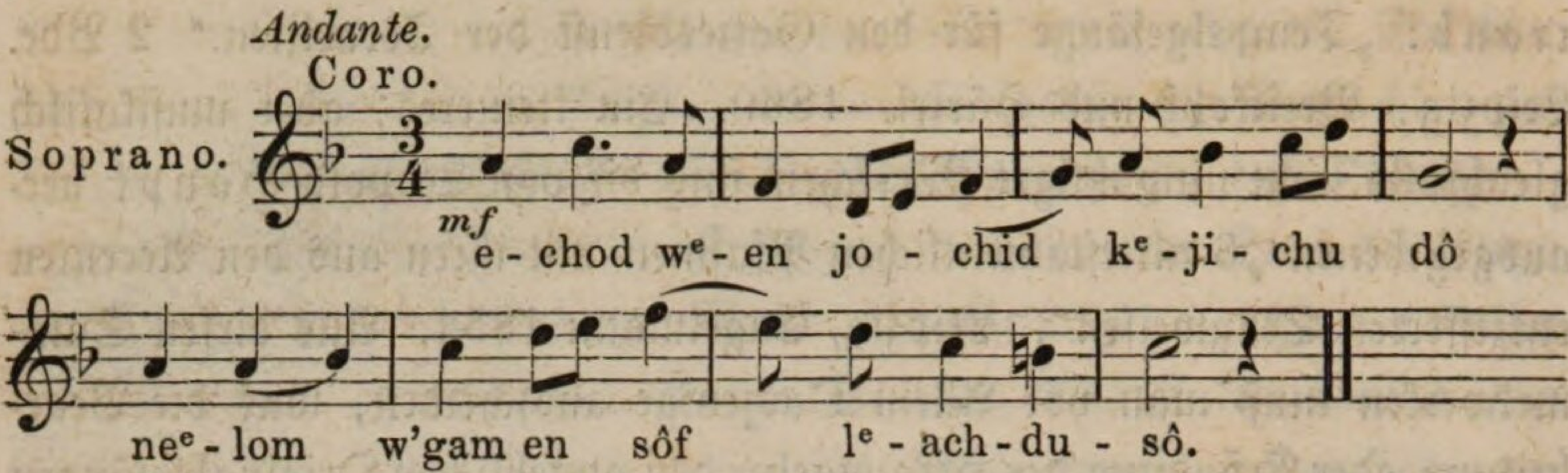
Entsprechend nun diesem religiösen Standpunkte, den mit dem Nationalleben auch die Dichtung der Hebräer einnimmt, kann ihr Gesang nur Gesang der Masse, hymnischer Volksgesang gewesen sein. Nicht mehr der Heiterkeit der nationalen Festspiele, nicht mehr den Freuden der Tafel dienend, wie bei den Griechen, sprach er nur das Knechtsbewußtsein, die ohnmächtige Abhängigkeit der Gottheit gegenüber, den Dank für Wohlthaten und Rettung, die Bewunderung der göttlichen Allmacht und Erhabenheit aus — Stimmungen, die unter andern Umständen ein höchst ergiebiger Quell für Gesangproduktionen hätten werden können und auch bei den Juden — wenigstens nach den angeblichen Überresten zu urtheilen — wirklich ein solcher geworden sind. Ob aber diese Überreste wirklich untrügliche Originalerzeugnisse des altjüdischen Gesanges sind, ja ob sie auch nur ein annähernd treues Bild von ihm geben, ist höchst zweifelhaft und — nach unserm bescheidenen Dafürhalten — höchst unwahrscheinlich.

Wir haben aus neuester Zeit besonders zwei umfassende Sammlungen jüdischer Tempelgesänge, in denen die frühern Leistungen auf diesem Gebiete selbstverständlich berücksichtigt sind: S. Sulzer, Ober-Cantor am israelitischen Bethause in Wien: „Schir Zion. Gottesdienstliche Ge-

sänge der Israeliten" (ohne Verlagsort und Jahreszahl) und H. Weintraub: „Tempelgesänge für den Gottesdienst der Israeliten." 2 Bde. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1860. Ein kleineres, aber musikalisch gleichfalls nicht unwichtiges Werkchen sind die von Leopold Haupt herausgegebenen „6 alttestamentlichen Psalmen mit ihren aus den Accenten entzifferten Singweisen". Leipzig, Engelmann 1854. Aus diesen Sammelwerken muß man vor Allem Dasjenige ausscheiden, was die Bearbeitung oder Erfindung der Herausgeber den angeblichen Originalgesängen hinzugefügt hat, um sie dem Bedürfniß und Geschmack der Gegenwart anzupassen: also hauptsächlich die Rhythmisirung und Harmonisirung, d. h. die Eintheilung der Gesänge nach Takten und die meist 4stimmige Polyphonie; in letzterer Beziehung ist die Melodie, nach Art des alten cantus firmus, nicht selten in den Tenor verlegt und sogar die kunstreich gebaute, für den einfachen, altehrwürdigen Tempelgesang unpassende Fuge angewandt. Sodann ist Dasjenige zu entfernen, was gleichfalls erst der Neuzeit seine Entstehung verdankt, nämlich eine Menge durchaus weltlicher, angenehm klingender Melodien voll durchgebildeter, weicher Empfindung, etwa in der melodiösen Weise eines heitern Oper- oder Oratorienmotivs oder eines kindlichen, volksthümlichen Liedes. Solch moderne Weisen sind z. B. bei Sulzer: S. 73 unten; S. 74 System 2; S. 76 Nr. 45; S. 79 System 3 (Coro); S. 80 System 5; S. 83 Nr. 52 (Tenore); S. 84 System 3 (Tenore); S. 96 System 1 (Tenori, besonders die ersten drei Takte); S. 100; S. 105 Nr. 66; S. 114 Nr. 74; S. 121 Nr. 80; Nr. 83 u. a. Zur Bestätigung legen wir hier kleine Bruchstücke aus zweien der angeführten Gesänge in Notation vor und zwar zuerst aus dem 5stimmigen Gesange N. 45 (S. 76):
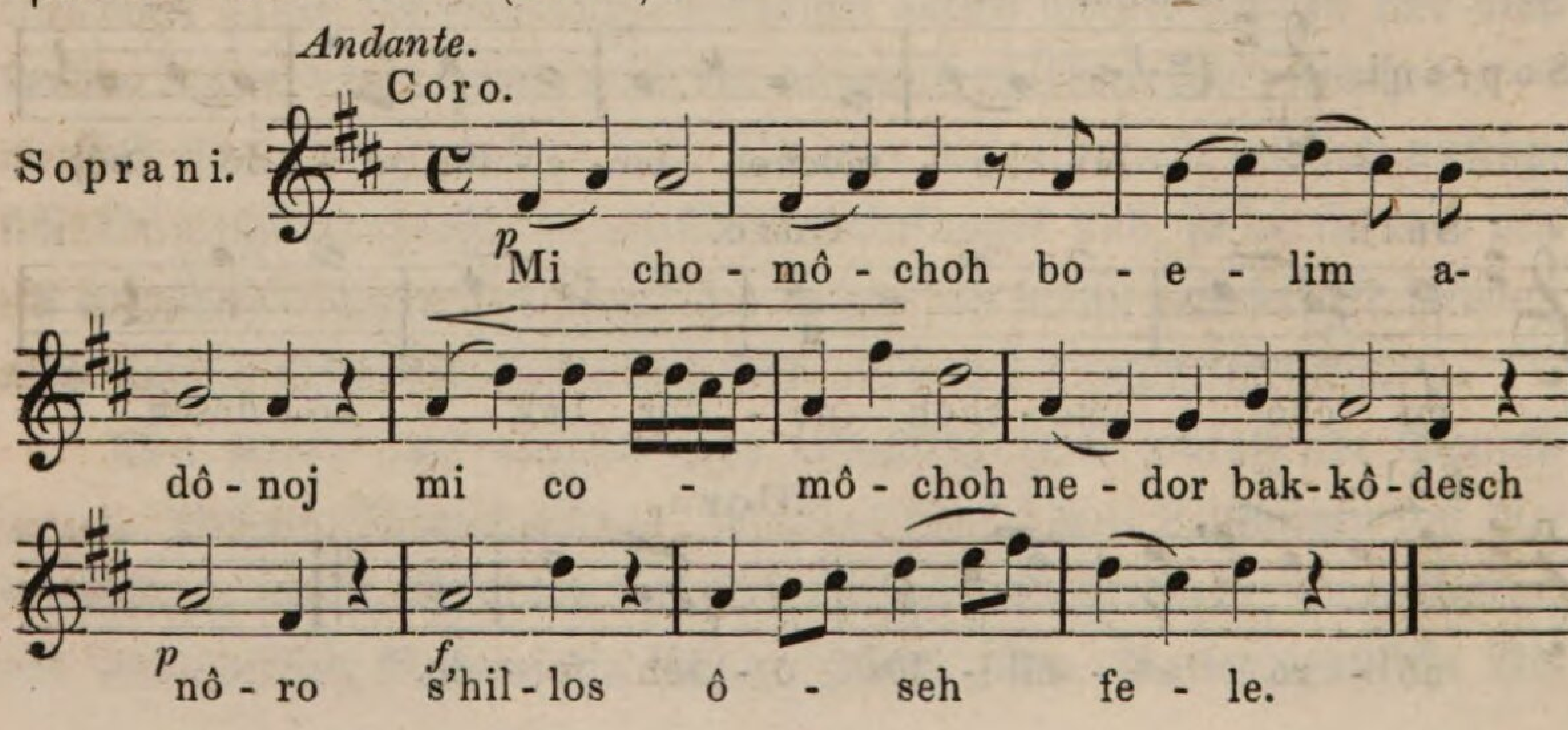


sodann aus dem 4stimmigen Gesange Nr. 50 (S. 79):

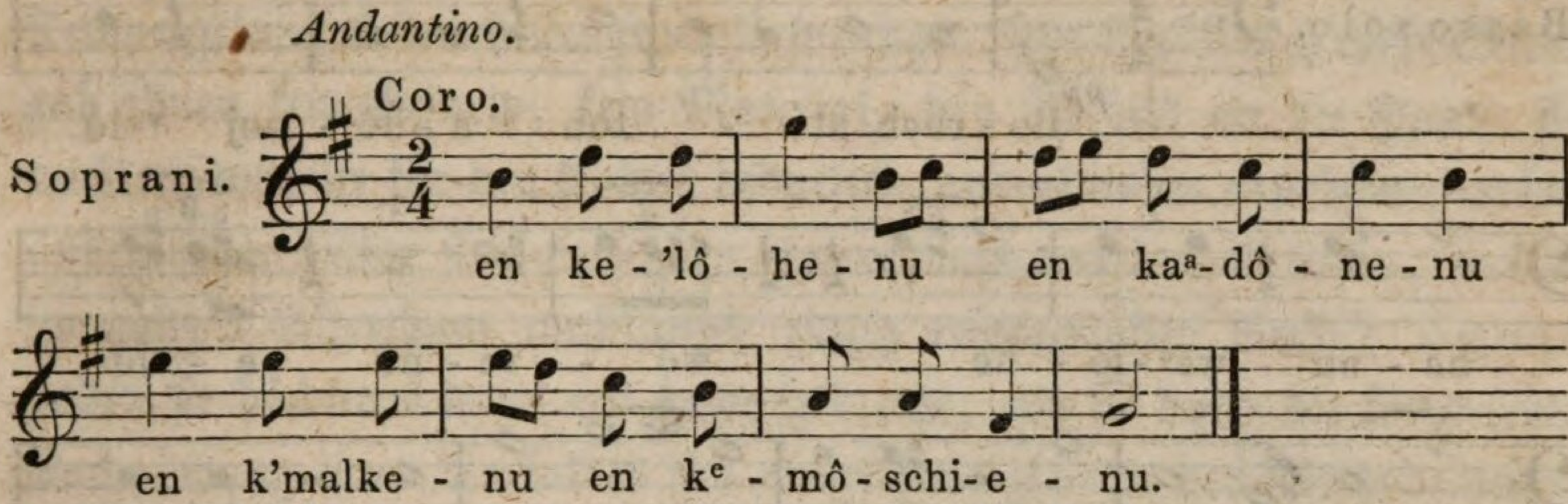


Fürwahr, wenn die Juden schon so gesungen haben, dann ist die ganze Entwickelung der Gesangmusik überflüssig gewesen, dann haben schon sie, obgleich sie genau genommen vor die eigentliche Entwickelung der Gesangmusik fallen, Melodien erfunden, die wir sonst erst gegen den Abschluß der Entwickelung, etwa im vorigen Jahrhundert, zu hören gewohnt sind.
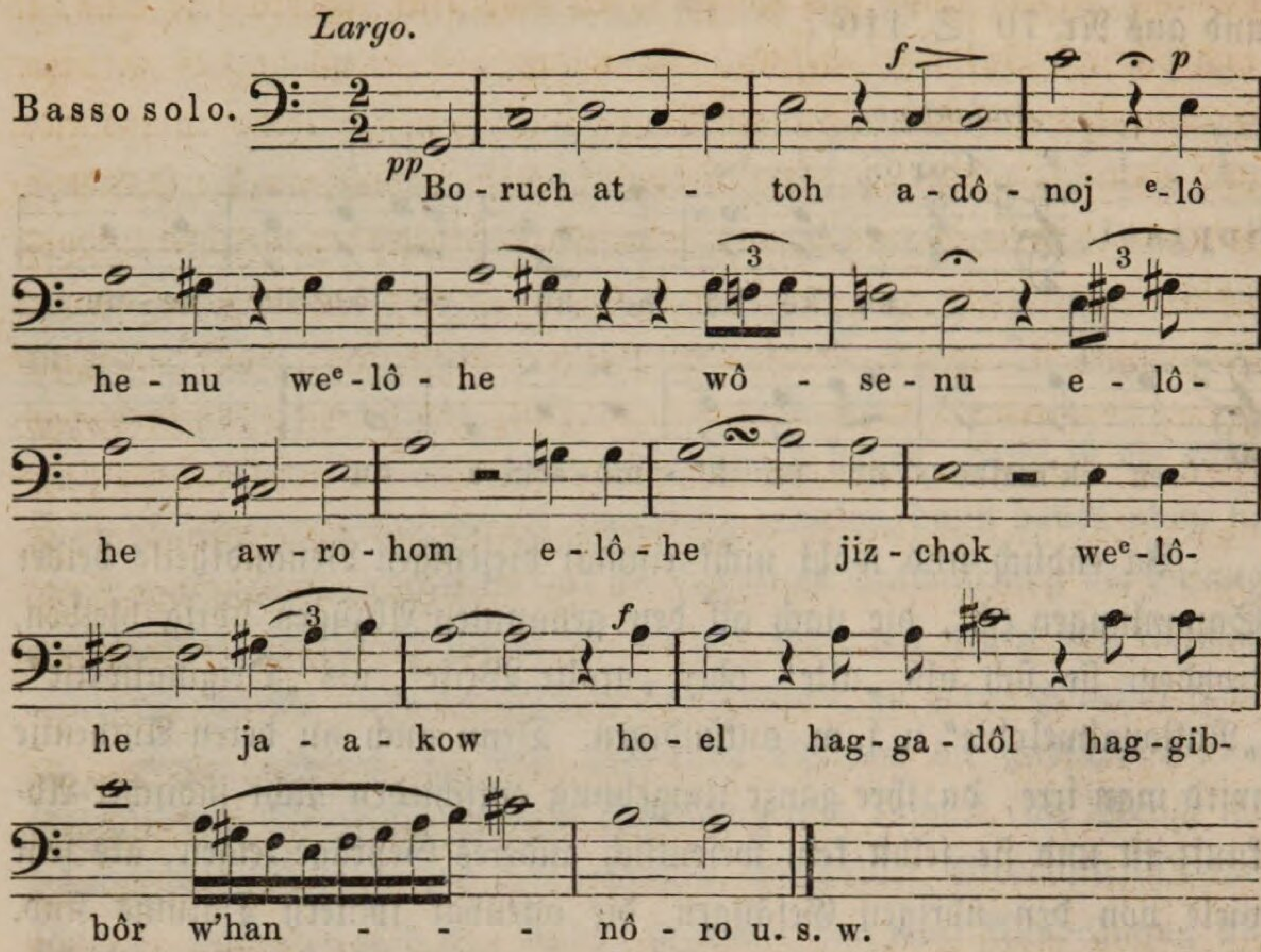
Ferner gehören zu dem modernen Beiwerk die ausschmückenden Figuren von der Hand heutiger Erfindung und Technik, die Menge melismatischer Schnörkel und Verzierungen, wie Triller, Mordante, Doppelschläge, Kadenzen u. s. w., letztere mitunter von einer Ausdehnung und Künstlichkeit, deren sich die brillanteste Rossini'sche Bravourarie nicht zu schämen brauchte. Ein Beispiel hierzu liefert Sulzer S. 75 Syst. 3. Eine einfachere melismatische Ausspinnung, und zwar vor der Fermate — wovon weiter unten — giebt derselbe in Nr. 42 (S. 75). Höchst zweifelhaft dürften auch viele an den treuherzig schlichten Volksliedton anklingende Weisen sein, von denen sich gleichfalls bei Sulzer zahlreiche Spuren finden, so z. B. S. 78 Nr. 46; S. 90 Syst. 5; S. 91 Syst. 2; S. 83 Nr. 51; S. 110 Nr. 70; S. 89 Syst. 4 (Tenori, besonders die vier ersten Takte, dann Soprani bis zu Ende); S. 90 Syst. 1 (Tenori vier Takte, dann Soprani); S. 106 Nr. 67 (Tenore) u. a. Auch hiervon einige Proben! Aus Nr. 46 (S. 78):



und aus Nr. 70 (S. 110):



Ja endlich sind wohl nicht einmal diejenigen Bestandtheile beider Sammlungen echt, die nach all den genannten Abzügen übrig bleiben, trotzdem sie sich als „alte" oder „uralte Weise", als „Originalweise", „Nationalmelodie" u. s. w. ankündigen. Denn auch an deren Authentie wird man irre, da ihre ganze Umgebung entschieden nicht jüdischer Abkunft ist und sie selbst kein wesentlich anderes Gepräge zeigen, als sehr viele von den übrigen Gesängen, die offenbar spätern Datums sind. Wenige nur darunter geberden sich so eigenthümlich und stehen so sehr ohne jegliche Analogie in der gesammten Musikgeschichte, werden so entschieden nur bei diesem einen Volke angetroffen, daß man sie noch am Wahrscheinlichsten für jüdische Originalerzeugnisse halten darf. Rhythmenlose Tongänge in ganz willkührlichen, für uns fremdartigen Intervallschritten und fast ausschließlich mit syllabischer Textbehandlung, liegen sie von der heutigen Melodik unendlich weit ab und deuten auch hierdurch auf die weiteste zeitliche Entfernung, d. h. auf eine möglichst frühe Entstehungsepoche zurück. Trotzdem diese Weisen nichts weniger als seelenvoll sind, haben sie doch gerade durch ihre Fremdartigkeit und Herbheit etwas Fesselndes und Ergreifendes, zumal, wenn man die erste Befremdung überwunden hat. Für solche muthmaßliche Originalgesänge halten wir bei Sulzer z. B. die sogenannte „alte Weise" (Ten. solo) in Nr. 78 (S. 119), das Basso solo in Nr. 79 (S. 120), das Basso solo in Nr. 80 (S. 120), das Ten. solo in Nr. 93 (S. 133), das Basso solo in Nr. 96 (S. 136), das Ten. oder Basso solo aus Nr. 111 (S. 156) u. a. Um eine Vorstellung von diesen möglichen Originalweisen und damit vom hebräischen Gesange überhaupt zu geben, theilen wir hier aus Sulzer den Anfang von Nr. 96 (S. 136) in Notation, jedoch mit Auslassung des dazwischentretenden 4stimmigen Chors, mit.



Man sieht, die Gesänge in den genannten Sammelwerken sind Kinder der verschiedensten Zonen, der getrenntesten Standpunkte und Epochen: von allen Stufen und Stylen der Gesangentwickelung haben sie etwas angenommen, sich allen Nationen zu Dank verpflichtet. So gut, wie die Juden noch heutzutage die Dichtungen der jedesmaligen Völker nachahmen, unter denen sie leben, ist auch in ihren Tempelgesang die Kultur des Abendlandes, der christliche Gesang kirchlichen und weltlichen Inhalts ganz harmlos eingedrungen und hat ihnen neben der bunten Mannigfaltigkeit auch das Zeichen der Unselbständigkeit, der unproduktiven Anlehnung an Fremdes aufgedrückt; zu einem eigenartigen Gepräge haben sie es, mit einer einzigen Ausnahme, nicht gebracht.

Denn selbst Dasjenige in diesen Gesängen, was muthmaßlich den Juden noch am Ehesten ureigenthümlich angehören mag, ist nicht im vollen Sinne ihre Originalschöpfung, sondern von den Griechen entlehnt oder doch auf griechisches Fundament gebaut. Musikalisch unselbständig und unschöpferisch, wie das Morgenland überhaupt, haben die Juden ihre Musik, wenigstens das System, worauf sie ihre nationalen Gesänge basirten, und die Methode, wonach sie dieselben bildeten, von den Griechen überkommen. Zu untersuchen, wie der griechische Gesang, trotz der gegenseitigen Absperrung der antiken Völker von einander, zu den Juden

gelangt ist und inwieweit er von ihnen modificirt worden sein mag, ist nicht unsere Aufgabe: genug, Grundlage und Methode des jüdischen Tempelgesanges sind hellenischen Ursprungs. Der künstlerisch todte Orient gab ihnen kein Princip, kein Material, kein Vorbild an die Hand: sie mußten, was sie für den Kultus bedurften, anderswoher entlehnen: woher anders aber hätten sie's entlehnen können, als von den Griechen, diesem im ganzen Alterthum musikalisch einzig erfinderischen Volke? Eigenes haben sie höchstens dann erst hervorgebracht, als sie durch die fortgesetzte Nachahmung ihres Vorbildes sich einige Fertigkeit in der Methode angeeignet hatten, oder wo sie durch irgend einen Umstand, etwa durch die besondere Beschaffenheit der Texte, durch die inspirationsähnliche Begeisterung des Augenblicks, durch eine Anwandlung von genialer Erfindung fast wider Willen auf Originelles geführt wurden.

Und diese Übernahme der griechischen Gesangweisen empfahl sich ihnen um so mehr, als auch sie, ganz wie die Griechen, den Eindruck ihrer Texte durch Gesang nur noch erbaulicher, noch ergreifender machen wollten. Auch ihnen konnte der Gesang noch nicht schöne Kunst, noch nicht seelenvoller Empfindungserguß sein, sondern nur Hülfsmittel zur Wortrecitation. Die frommen Gebete, die erhabenen Lobgesänge zu dem allmächtigen Jehova begeisterter zu sprechen und dadurch erhebender auf das Gemeindegefühl zu wirken, war ihre Absicht. Und um diese zu erreichen, um ihre Psalmtexte gehobener und würdevoller zu recitiren, um auf jede Sylbe einen längern und nachdrucksvollern Ton zu legen, als in der gewöhnlichen Rede, bedienten sie sich eben des fertig vorhandenen Gesanges der Griechen, der ja gleichfalls nur eine klare, in sichtbare Zeichenschrift gefaßte Versinnlichung der dichterischen Vortragsnüancen war.

So war denn der jüdische Tempelgesang — wenigstens, wie wir hier sogleich bemerken wollen, nach einer Seite — gleich dem nationalen Gesange der Griechen, Volks- oder Chorgesang. Denn der einige Gott war, wie gesagt, zugleich jüdischer Nationalgott, diesem Volke allein bekannt, Jedem im Volke gleich verehrungswürdig: die Masse des Volkes im Ganzen, die Tempelgemeinde als solche mußte sich zu seinem Preise gedrungen fühlen. Ferner war der jüdische Gesang auf die griechischen Tonarten gebaut und in die engen Tonreihen der griechischen Tetrachorde eingeschränkt; er bewegte sich in denselben Intervallschritten, recitirte seine Texte ebenso syllabisch in ganzen und halben Noten, war ebenso einstimmig, wie der griechische; ja auch der typische Charakter der Melodien, ein

bestimmter Vorrath stehender Weisen für die Psalmtexte, theils von ernster, theils von bewegter Stimmung wird sich im hebräischen Gesange wiederholt haben. Die in den Psalmüberschriften enthaltenen Anweisungen, z. B.: „vorzusingen auf acht Saiten“ (Ps. 12), oder: „von der Hindin, die frühe gejagt wird“ (Ps. 22) u. s. w. bezeichnen eben nichts Anderes, als die für den jedesmaligen Psalm passende, typisch feststehende Melodie. In Betreff der Textbehandlung aber ergiebt sich die Schwierigkeit und, wie es scheint, der Widerspruch, daß der jüdische Gesang methodisch derselbe gewesen sein soll, wie der rhythmische der Griechen; und doch waren die hebräischen Psalmtexte unmetrisch und unrhythmisch. Ein Blick auf den sprachlichen Bau dieser Texte wird zur Lösung der scheinbaren Differenz führen.

Die hebräische Poesie hat bekanntlich keine Sylbenmessung, sondern gliedert die Worte in freiströmender Weise nach dem Rhythmus. Ihre Grundform ist der Parallelismus der Glieder der Rede; und diese sich symmetrisch gegenübertretenden Glieder wiederholen den Gedanken entweder synonymisch, d. h. denselben Begriff mehre Male durch gleichbedeutende Worte ausdrückend, oder antithetisch, d. h. den Begriff durch sein Gegentheil noch stärker hervorhebend; dabei ist der gleiche Tonfall, auch wohl die gleiche Anzahl von Wörtern in den beiden parallelen Gliedern Forderung. Während der Rhythmus der griechischen Lyrik strenger, zu bestimmten Versmaßen gefesselt erscheint, in denen Thesen und Arsen, betonte und unbetonte Sylben in regelmäßigem Wechsel — wenn gleich noch nicht so streng wie in der abendländisch christlichen Poesie — wiederkehren, ist der Rhythmus der hebräischen Psalmtexte freier, rhetorisch zufälliger, auf die bloße Betonung der wichtigen Wörter beschränkt. Die parallelen Glieder sind nicht gleichgebildete, schematisch wiederholte Verszeilen und Strophen, sondern im Bau und Tonfall einander nur ähnliche Phrasen, fast nur prosaisch freie Satzglieder von einer gewissen Übereinstimmung des beiderseitigen Klanges. Noch viel weniger beruhte der Bau der poetischen Formen bei den Hebräern auf der Zweitheiligkeit, die wir als das rhythmische Princip der germanischen Dichtung kennen lernen werden; und der Gesang konnte daher kein nach dieser Zweitheilung gegliederter, gesanglicher Tonsatz mit der regelmäßigen Wiederkehr der Takte und Takttheile, mit der gleichen Länge der melodischen Sätze, sondern nur freie Textrecitation nach den Hebungen und Senkungen des Wortsinnes sein.

Aber gerade bei diesem elastisch weichen, nachgiebigen Zuschnitt der hebräischen Texte war die Anbequemung an die griechischen Tonreihen, trotz deren strengerer Rhythmik, um so leichter. Paßte zufällig ein Text nach Wort- und Sylbenzahl auf eine Melodie — um so besser. Stimmten beide — was meist der Fall gewesen sein wird — nicht überein, so wurden sie mit einigen Modifikationen passend gemacht. Und zwar sind es die Melodien gewesen, die sich nöthigenfalls Änderungen gefallen lassen mußten. Denn auch dies ist eine Eigenschaft ältester Gesangweisen, daß sie etwas Fließendes, molluskenartig Weiches haben, das in einem andern Munde oder Behufs neuer Verwendung auch eine andere Gestalt annehmen kann. Noch nicht aufgeschrieben, noch nicht in fester Ausprägung in vielen Köpfen haftend, schmiegt und biegt sich solch eine Tonweise nach dem jedesmaligen Bedürfniß, wird langsamer oder schneller gesungen, verkürzt oder erweitert; hier wird ein Ton gedehnt, dort ein anderer beschleunigt — wenn nur die Melodie im Ganzen dieselbe bleibt. Und bleibt sie das nicht — nun, so ist eben eine neue daraus geworden, die wenigstens dem bestimmten, vorliegenden Zwecke dient. In dieser biegenden, umschmelzenden Weise, der bekanntlich alle Volksdichtung und aller Volksgesang unterliegt, sind jedenfalls auch die Hebräer mit den griechischen Melodien verfahren. Sie haben dieselben nur im Allgemeinen benutzt, ihnen nur die Intervalle, die Methode, Töne aneinanderzureihen, abgelauscht, so daß das Bildungsprincip und der musikalische Eindruck auf beiden Seiten im Ganzen derselbe ist; im Übrigen aber haben sich die griechischen Melodien ganz nach dem freifließenden Rhythmus der hebräischen Psalmtexte gestreckt. So sind denn die hebräischen Melodien im Wesentlichen von demselben Zuschnitt, wie die griechischen, d. h. rhythmisch belebter Figuralgesang. Nur gestalten sich die hebräischen Melodien in dieser Beziehung freier, als die griechischen, weil der Rhythmus der Psalmtexte in freierer Strömung dahinfloß, der griechische dagegen an die strengern Metra der Strophenpoesie gebunden blieb. Daher die mehr deklamatorische Haltung der Psalmmelodien, daher die Neigung, den getragenen Gemeindegesang häufig durch recitativische Episoden der Vorsänger zu unterbrechen, daher endlich das entschiedene Auftreten des Recitativs selbst, ja sogar die Steigerung desselben zu ekstatischem, völlig fessellosem Parlando — wovon nachher noch besonders die Rede sein wird. Aus der nämlichen Freiheit des Psalmrhythmus erklären sich auch andere Eigen-

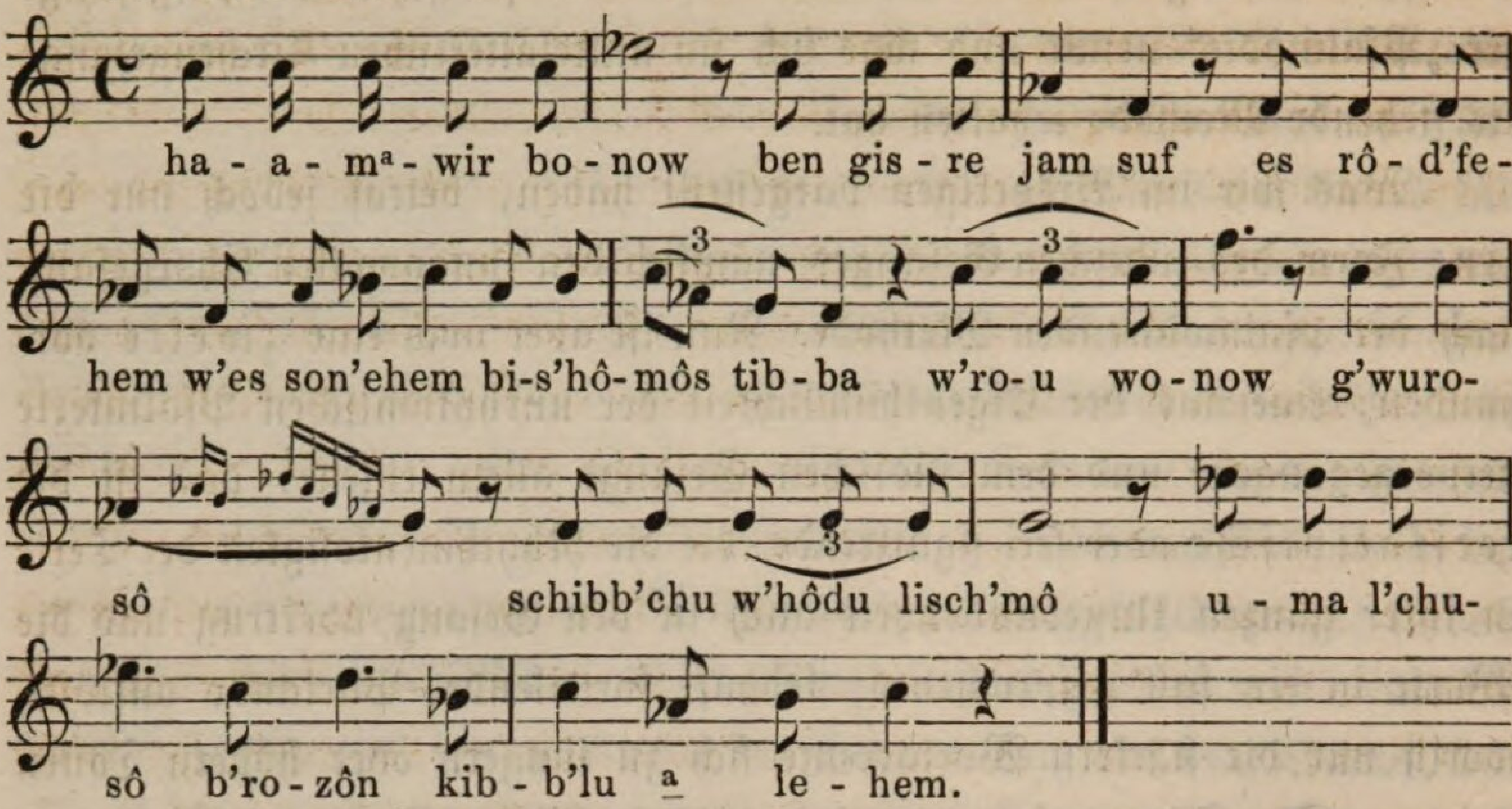
thümlichkeiten des hebräischen Gesanges, z. B. daß die Melodie, wenn sie kaum begonnen hat oder im besten Zuge ist, mitunter plötzlich in's Stocken geräth, oder daß, umgekehrt, manche Melodien gewaltsam und weit über den Textinhalt hinaus, in die Länge gedehnt erscheinen. Oder es fällt mitten in ein Wort, mitten in den Tongang eine kapriciöse Fermate, die nach unserm Gefühl allerdings unmotivirt ist, jedenfalls aber durch irgend einen zwingenden Moment in dem betreffenden Kultusakt veranlaßt wurde. Auch tritt hier zum ersten Mal jene figurirte Kantilene vor der Fermate auf — das später so genannte „Neumen" — das von dorther in den christlichen Kirchengesang des Mittelalters herübergekommen und sowohl in diesem wie im weltlichen Liedergesange stehend geworden ist: eine Art freies Ergehen oder Jubiliren mit der Stimme kurz vor dem Schluß, das gerade bei dem streng rhythmischen oder feierlich getragenen Gesange als Wohlthat empfunden worden sein mag und dem man sich noch zu guter Letzt um so lieber überließ, als mit der Fermate die Strophe oder der ganze Gesang zu Ende war. Endlich ist hier auch des stehenden Schlusses im hebräischen Psalmgesange zu gedenken, nämlich des Alleluja oder Amen, das refrainartig am Ende jeder Strophe von der Gemeinde intonirt wurde und in dem wir die älteste Spur der gleichen Erscheinung im abendländischen Kirchengesange verehren, wo die Gemeinde gleichfalls jene Schlußworte anstimmte und zeitweise auf diesen dürftigen Refraingesang allein angewiesen war.

Der Bau der hebräischen Gesänge im Einzelnen ist, ganz konform der rhythmischen Ungebundenheit der Texte, regellos, wenigstens der Architektur des heutigen Tonsatzes nicht entfernt zu vergleichen. Die einzelnen Psalmabschnitte haben nicht selten jeder eine besondere Melodie; diese Melodien schließen häufig in einem andern Ton, als worin sie anfangen; Länge und Anzahl der Theile in den einzelnen Gesängen entziehen sich ebenfalls jeder Gesetzmäßigkeit. Wo mehr planmäßige Anlage zum Vorschein kommt, dürfte sie eine Zugabe späterer Bearbeitung sein. In jener Erstlingsepoche des Gesanges machte eben der naive Instinkt oder das augenblickliche Bedürfniß noch Alles, Gesetz und Bewußtsein des Gesetzes waren noch völlig unentwickelt. Die Textdeklamation aber, obwohl schon figural belebt, d. h. zwischen ganzen und halben Noten wechselnd, durfte doch ein gewisses Maß der Bewegung nicht überschreiten, weil der Gesang als Chorgesang der Theilnahme der ganzen Gemeinde zugänglich bleiben mußte. Dieser zwar schon figurale, aber innerhalb dieser Freiheit streng

bemessene Gesang ist eben das, was man vom jüdischen Tempelgesange her „Psalmodie" nennt und was sich im mittelalterlichen Kirchengesange als stehende Methode erhalten hat.

Was wir im Bisherigen dargestellt haben, betraf jedoch nur die eine Form des jüdischen Gesanges, nämlich den synagogalen Chorgesang nach der psalmodirenden Methode. Nun ist aber noch eine zweite vorhanden, eine aus der Eigenthümlichkeit der unrhythmischen Psalmtexte hervorgegangene und dem jüdischen Gesange allein eigene: das ist die recitativische oder frei figurirende, die die Rhythmenlosigkeit der Texte in ihrer ganzen Ungebundenheit auch in den Gesang übertrug und die Worte in ein fast gesprochenes, lebhaft forteilendes Parlando auflöste, worin nur die stärkern Wortaccente sich zu längern oder höhern Tönen fixirten. Der Sänger stimmt mit ruhigem, sicherm Ton eine Weise an; aber schon nach den ersten Takten verläßt er den festen tenor der Melodie und gefällt sich in rhythmenlos bewegtem Figurenspiel, eilt in flüchtigem Schwunge über die Worte dahin, greift, wie bewußtlos, in die wechselndsten, mitunter weitesten Tonlagen aus u. s. w. — ein Bild jener Ekstase, welche in ihrer Entrücktheit jeder geschlossenen Form spottet und momentan die Willkühr der Stimmführung, den unberechenbaren Flug der Phantasie zum Gesetz erhebt. Auch der Tonumfang wird hier ein weiterer, als in den engen griechischen Weisen, da das Bedürfniß vorhanden war, wie vorher den noch gebundenen Wortsinn zum Ausdruck zu bringen, so jetzt die Begeisterung, die verzückte Lobpreisung des Höchsten sich in fesselloser Freiheit ergießen zu lassen. Ebensowenig ist in diesen recitativischen Gesängen eine bestimmte Tonart festgehalten, ja es macht sich sogar schon die Enharmonik, die Licenz der verminderten oder halben Töne bemerkbar und Figuren, wie Triller und Doppelschläge, sind keine Seltenheit — Erscheinungen, die unverkennbar auf spätern Ursprung, jedenfalls auf spätere Ausschmückung dieser Recitativgesänge deuten, mag immerhin die Sache selbst aus dem hebräischen Alterthume stammen und als das älteste Vorbild des heutigen Recitativs betrachtet werden. Beispiele solch ekstatischer Improvisationen findet man bei Sulzer S. 76 oben; S. 119 Nr. 78; S. 120 Nr. 79 und 80; S. 133 Nr. 93; S. 136 Nr. 96; S. 148 Nr. 115; S. 156 Nr. 111; S. 170 Nr. 126 (Tenore solo) und öfter. Ein lebendiges Bild möge folgendes kurze Recitativ geben (Sulzer S. 76 Nr. 44):

Tenore solo.



Während sich nach der obigen, psalmodirenden Methode der feierliche oder dankbar belebte Chorgesang der Gemeinde erging, bewegten sich nach dieser zweiten Vortragsweise die rhapsodischen Ergüsse der Solosänger, der sogenannten Vorsänger oder Psalmisten. Hier ist Alles gefallen, was der hebräische Gesang mit dem Vorbilde der griechischen Weisen sich angeeignet hatte: Tonarten und Tonreihen, Rhythmus und Takt u. s. w., oder es ist dies Alles mit einer Freiheit gehandhabt, daß sich daraus eine specifisch jüdische Originalgattung von Gesang erzeugt hat, die, wie gesagt, in der ganzen Geschichte der Musik isolirt dasteht, lediglich aus der Individualität des Volkes, aus seiner religiösen Begeisterung und Aufschwungsfähigkeit, aus der eigenthümlichen Auffassung des Gesanges hervorgegangen. Die dürftigen Originalmelodien der Griechen abgerechnet, haben wir hier das erste und einzige Beispiel im ganzen Alterthum, daß sich, gegenüber der schwerfälligen typischen Gebundenheit, der todten Substanzialität, das Recht freier Subjektivität, genialer Schöpferkraft geltend macht und eine ganz absonderliche Gesangspecies zu Tage fördert. Ist auch der betreffende Gesang Nichts weniger als zu maßvoller Schönheit gebunden, vielmehr noch ganz der gesetzlosen Textdeklamation angeschlossen und in recitativischem Taumel dahinstürmend — immer ist es doch ein erstes denkwürdiges Beispiel von originaler Gesangerfindung, denkwürdig sowohl durch den gänzlichen Mangel an geschlossener Formschönheit, wie durch die Gebundenheit an die naive, unselbständige Textkantillation. Jene erstere blieb dem Alterthum, wie wir aus dieser Originalprobe sehen, auf musikalischem Gebiete versagt, über die andere aber kommt der ganze

erste Zeitraum der Gesangentwickelung auch in seinen eigenthümlichsten Leistungen nicht hinaus.

Es nehmen diese recitativischen Begeisterungsergüsse ganz dieselbe Stellung im Gesange der Juden ein, wie bei den Griechen die zwischen den Chorgesang tretenden lyrischen Episoden der Chorführer. Ausströmungen eigner Gedanken und Gefühle, subjektiver Anschauungen und Lobpreisungen der Gottheit, treten sie auch in den hebräischen Gesängen meist als Mittelsätze zwischen den Chören der Gemeinde auf, jedoch auch zu Anfang und am Schluß derselben kommen sie vor — der ganz naturgemäße Wechsel von Chorgesang und Einzelgesang, das Respondiren zwischen Gemeinde und Vorsänger, das wir in ähnlicher Weise schon bei den Griechen wahrnahmen und das allem ältesten Gesange, bei seiner sonstigen Monotonie, doch etwas von Wechsel und Belebtheit gab.

Mit dem Gesagten ist nun auch schon die Gestalt und Gesangmethode des Liedes angegeben. Poetisch angesehen, ist das Lied bei den Hebräern einerseits von nationalem oder kriegerischem Charakter. In dieser Weise sind die Preislieder Moses' und Mirjam's, der Schwester des Aaron, über den Untergang der Ägypter im rothen Meer (2 Mos. 15) und das Siegeslied der Deborah über den Kananiterkönig Sissera (Richter 5). Daß das erstere, das Lied des Moses, zum Theil vom Chor de Juden ausgeführt wurde, folgt aus der Angabe der biblischen Erzählung, daß „Mose und die Kinder Israel dies Lied dem Herrn gesungen haben" (V. 1). Das Preislied Mirjam's dagegen scheint reiner Sologesang gewesen zu sein, denn es heißt von ihm (V. 20. 21), Mirjam habe eine Pauke in ihre Hand genommen und alle Weiber seien ihr mit Pauk am Reigen hinaus nachgefolgt, wo sie ihnen dann das Lied vorgesungen habe: „Lasset uns dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche That gethan" u. s. w.; von der Theilnahme der Frauen am Gesange wird Nichts gesagt. Beide Lieder sind durchaus national und kriegerisch, ein Ausdruck allgemeiner Gefühle. Nicht minder sind dies jene, bei gewissen nationalen Veranlassungen gesungenen sogen. „Lieder", die vom Volkschor ausgeführt wurden oder, wenn von Einzelnen, doch unter Theilnahme des Volkes, einstimmig zwar und insofern liedmäßig, aber als Massenvortrag doch dem Volksgesange angehörend. So das Loblied auf Jehova, als das Volk auf dem Zuge nach Kanaan an den Grenzen Moabs angelangt war (4 Mos. 21, 17. 18), das Preislied der Tochter Jephtha's auf ihren Vater, nachdem dieser die Ammoniter besiegt hatte (Richt. 11, 34), das

Preislied der Frauen auf den Jüngling David nach seinem Siege über Goliath (1 Sam. 18, 7); so auch die Lieder der zu den hohen Festen nach Jerusalem ziehenden Karavanen-Reisenden, die Klage- und Trostlieder der gefangenen Juden zu Babel, die Lieder, welche in den Familien beim Passah ertönten, religiöse Gesänge zum Privatgebrauch außerhalb des öffentlichen Synagogenkultus — sie alle waren einstimmige Hymnen oder Päane, aber von der Masse, am Liebsten von alternirenden Chören ausgeführt.

Anderntheils aber athmet das Lied bei den Juden auch schon wirklich lyrische Zartheit, ist subjektiv erotisch. So z. B. der Ruf des Freundes im Hohenliede (1, 10—13): „Stehe auf, meine Freundin, meine Schöne, und komm her! Denn siehe, der Winter ist vergangen, der Regen ist weg und dahin; die Blumen sind hervorgekommen im Lande, der Lenz ist herbeigekommen, und die Turteltaube läßt sich hören in unserm Lande ..... Stehe auf, meine Freundin, und komm, meine Schöne, komm her!" Nicht minder folgende mehr elegische Stelle (3, 1—3): „Ich suchte des Nachts in meinem Bette, den meine Seele liebt. Ich suchte, aber ich fand ihn nicht. Ich will aufstehen und in der Stadt umhergehen auf den Gassen und Straßen, und suchen, den meine Seele liebt. Ich suchte, aber ich fand ihn nicht. Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt umhergehen: habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebt?" u. s. w. Man denke sich diese von der reinsten Leidenschaft diktirten Ergüsse in moderne Sprache und Verse übersetzt und in den für uns unentbehrlichen Wohlklang der Reime gekleidet — und man hat das innigste Liebeslied.

Hinter solch goldner Poesie muß nun aber die musikalische Form, der einstimmige und eintönige Gesang allerdings unendlich weit zurückgeblieben sein. Denn dieser war im Liede noch kein anderer, als im Chorgesange oder in dem ekstatisch recitirten Gesange der Psalmisten. Wo das Lied Chorlied war, d. h. zwar von lyrischem Inhalt und liedmäßiger Kürze, aber von der Masse vorgetragen, ist es rhythmisch gesungen worden, ebenso, wo der antwortende, beistimmende Chor den Sologesang des Einzelnen ablöste. Gewechselt aber zwischen beiden Formen, der psalmodischen und der recitativischen mag es haben, wo es wirklicher Einzelvortrag, Erguß einer — seltnen — subjektiven Empfindung war: die ruhig betrachtenden Stellen mögen rhythmisch geschlossen, die begeisterten in freiem Tongange gesungen worden sein. Das ist nun freilich noch nicht Lied in unserm Sinne, vielmehr wiederholt sich hier eben nur das, was

die Hebräer an Gesang überhaupt besaßen; nur wurde, was sonst die Gemeinde im Tempel oder der siegreiche Kriegerchor auf dem Rückmarsche vom Schlachtfelde sang, bei gewissen Gelegenheiten von einem Einzelnen gesungen. Auf diesen subjektiven Einzelvortrag, dessen Textworte hier und da schon zu wirklicher Empfindung vordringen, beschränkt sich das Lied bei den Hebräern. Erst sein bloßer Name war bekannt, sein Wesen aber noch verschlossen.

Von der Instrumentalbegleitung des jüdischen Chor- und Liedergesanges, die durch eine große Menge von Instrumenten vertreten war — jedenfalls, um den Gesang möglichst imposant zu machen und seine einstimmige Dürftigkeit zu verdecken — gilt das schon vom Instrumentenspiel der Griechen Gesagte. Da beide Völker noch keine Harmonie kannten, hat sich die Beigabe der Begleitung auf ein leeres Unisono mit dem Gesange oder auf eine bloß lärmende Schallverstärkung durch Pauken, Becken und dergl. beschränkt — eine Wirkung durch die Masse, die, wie überall im Kindheitsalter der Kunst, die noch mangelnde Ausdrucksfähigkeit ersetzen soll. Aber gerade dieser massenhafte Apparat der Instrumente, in dem man übrigens die schwerfällig plumpe Häufung der orientalischen Kunst überhaupt wiedererkennt, beweist nur, wie weit man vom Wesen der Sache selbst noch entfernt war. Das wahre Lied duldet gar keine Begleitung oder doch nur eine sehr zarte, organisch aus ihm hervorwachsende und sich ihm leicht anschmiegende. Wo man aber den geräuschvollen Ausstattungspomp der Janitscharen für nöthig erachtet, da ist vom Liede selbst noch nicht die Rede: man nennt nur so, was ein Einzelner vorträgt; und was er vorträgt, wird wieder durch den Lärm der Begleitung übertäubt und geradezu vernichtet.

Anhang.

Gesang und Lied in den ersten Christengemeinden.

Das erste Christenthum ist für die historische Betrachtung, ungeachtet seines neuen, umgestaltenden Geistes, doch nur die einfache Fortsetzung des Judenthums, nur nicht mehr in der theokratischen Starrheit des abstrakten Monotheismus, sondern in der Umbiegung und Vertiefung des Gottesbegriffs zur Idee der mittheilenden Liebe, die das dankbare Menschenherz zur hingebenden Gegenliebe entzündet. Je weniger aber dieser

neue Geist sofort schon lebendig werden und sich schöpferisch bethätigen konnte, blieben die Äußerlichkeiten des alten Glaubens, blieben Kultus und Gesang noch ganz in den überlieferten Formen.

Ideell zwar lag im Christenthum der ganze Himmel schöner Menschlichkeit, aller Segen edler und beglückender Gefühle, der volle, reiche Born idealer Kunstdarstellung verborgen. Aber für jetzt blieb dies Alles auch verborgen, ruhete unter der Decke naiver Gläubigkeit, unter dem Bann frommer Verblendung, stand im Geruche des Sündhaften u. s. w., um später desto freudiger, desto überströmender und befruchtender hervorzubrechen — ein Prozeß für Jahrtausende, die Kulturaufgabe der ganzen christlichen Weltentwickelung.

So dürfen wir denn in jenen Urtagen des jungen Christenthums auf individuelle Kundgebungen des Gefühls, auf Liedergesang und dergl. noch nicht hoffen. Schöpferisch nur in seinem nächsten Kreise, dem religiösen, arbeitete der christliche Glaube theils an der Neugestaltung des inwendigen Menschen, theils an der geräuschlosen, gemeindestiftenden Ausbreitung seiner Lehre. Was dagegen bloß zum Schmuck des Lebens dient, dem Menschen nur nach seiner weltlichen Seite angehört, geordnete äußere Zustände voraussetzt, wie die Organisation des Staatslebens, die Pflege der Wissenschaften und Künste u. s. w., lag damals außer seinem Bereich.

Das Christenthum verhielt sich vielmehr abwehrend gegen die Welt, negativ gegen Genuß und Freude: auch Kunst und Gesang hatten nur im Gewande oder im Dienste der Religion eine Berechtigung. In dieser Resignation aber gegen alle weltlichen und geistigen Interessen liegt schon die Unfähigkeit wie die Gleichgültigkeit des jungen Glaubens, sich selbstschöpferisch in der Kunst zu versuchen und Gesänge aus eignem Gemüth zu erfinden: nur receptiv konnte sich das erste Christenthum in dieser Beziehung verhalten. Auf der andern Seite aber hatten auch die ersten Christen weit weniger Interesse am Gesange, als an dem frommen Inhalt ihrer Psalmen- und Hymnentexte: sie allein erweckten die Andacht, sie allein wollte man auszeichnen, indem man sie in Töne umsetzte; nach selbständigem Gesange strebte man noch nicht. Schon die Ermahnung des Apostels Paulus an die Gläubigen, sich in ihren Versammlungen durch Gesang zu erbauen, galt mehr dem ethischen Inhalt der frommen Sprüche und Lieder, als ihrer musikalischen Wiedergabe. Die beseligende Wahrheit, die heiligende Kraft ist dem Apostel das „Liebliche“ in den

„Liedern“ (Kol. 3, 16), nicht die dürftigen Kantilenen ihres Gesangvortrags; und seine Autorität, seine Überzeugung war natürlich maßgebend für die noch unmündigen Bekenner der neuen Lehre, sein Urtheil der Dolmetscher der Gesammtstimmung der jungen Gemeinde.

So war es denn der ascetisch strenge, künstlerisch unschöpferische Geist des Urchristenthums einerseits, und anderseits der ausschließlich religiöse Standpunkt, den die frühesten Anhänger des Evangeliums zu allen rein menschlichen Regungen und Erzeugnissen einnahmen, was keinen andern Gesang in der ersten Gemeinde zuließ, als den aus dem Judenthum überkommenen. Angelehnt an die typischen Weisen des hebräischen Synagogengesanges, sang man seine „Psalmen und Lobgesänge und lieblichen Lieder“; und auch das freudigste Gottesbewußtsein, die wärmste Inbrunst der Gefühle vermochte nicht, musikalische Schönheit in die einförmigen Intonationen zu bringen. Nur Geist und Inhalt des Gesanges war ein anderer geworden, die Form aber noch ganz die alte geblieben, gebannt in Unbehülflichkeit und Ausdruckslosigkeit. Die frommen Stimmungen und der gute Wille ließen den musikalischen Mangel übersehen.

Daß die Christen seit den ältesten Zeiten wirklich Gesang in ihren Gemeindeversammlungen als Mittel der Erbauung gehabt haben, wird durch ausdrückliche Zeugnisse des Neuen Testaments wie der Kirchenschriftsteller bestätigt. Wenn Paulus der Gemeinde in Ephesus schreibt: „redet unter einander von Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und spielet dem Herrn in euerm Herzen“ (Eph. 5, 19); oder wenn er fast mit den nämlichen Worten die Kolosser ermahnt: „lehret und vermahnet euch selbst mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen lieblichen Liedern, singet dem Herrn in euerm Herzen“ (Kol. 3, 16); oder wenn er in dem ersten Sendschreiben an die Korinther jedem Gemeindegliede den frommen Vorsatz in den Mund legt: „ich will Psalmen singen im Geist, und will auch Psalmen singen mit dem Sinn“, d. h. mit dem Munde (1 Kor. 14, 15), so sind dies unwiderlegliche Beweise für das Vorhandensein des ältesten christlichen Gemeindegesanges. Ebenso verbürgt ist es, daß man die sogenannten „Agapen“, d. h. die in den Versammlungen gehaltene Abendmahlsfeier während der ersten Jahrhunderte regelmäßig mit Gebet begann und schloß und während der Mahlzeit selbst geistliche Lieder anstimmte. Von den Therapeuten ferner, einer altchristlichen Sekte, berichtet die Kirchengeschichte, daß bei ihren nächtlichen Vigilien doppelchöriger Wechselgesang unter Leitung eines musikalisch gebildeten Vor-

fängers erklungen sei, der eine Chor aus Männern, der andere aus Frauen bestehend und beide sich im Vortrage der frommen Gesänge ablösend. Ebenso sollen die Essäer, eine gleichfalls altchristliche Sekte, fromme, mit Tanz verbundene Gesänge besessen haben. Daß endlich bei der Glaubensfreudigkeit des ersten Christenthums der Gesang sich aus den Gemeindeversammlungen auch in die häusliche Andacht übertragen haben wird, ist mehr als wahrscheinlich; und daß in Zeiten der Verfolgung selbst aus Hütten und Höhlen die einstimmigen, kunstlosen Gesänge erklungen sind, ist geschichtlich verbürgt. Historisch wichtig aber ist dieser einfache Psalmen- und Liedergesang über biblische Texte dadurch geworden, daß sich aus ihm die frühesten gereimten lateinischen Hymnen entwickelten, die gleich seit den ersten Jahrhunderten die vornehmste Kunstdichtung der Kirche ausgemacht und auch auf den weltlichen Liedergesang, inhaltlich wie formell, den bestimmendsten Einfluß geübt haben. So gab z. B. der Lobgesang des Zacharias (Luc. 1, 68—79) dem Benedictus, der Lobgesang der Maria (Luc. 1, 46—55) dem Magnificat, der Weihnachtsgesang der Engel (Luc. 2, 14) dem Gloria seine Entstehung.

All dieser verschiedene Gesang aber war, methodisch betrachtet, ein und derselbe, d. h. er bewegte sich in den traditionellen Formen des einstimmigen, syllabirenden Synagogengesanges; auch die zwiefache Vortragsweise desselben, die rhythmische wie die frei recitative, kehrt hier unverändert wieder. Und zwar wurden rhythmisch die sogenannten „Psalmen und Lobgesänge", recitativisch die „geistlichen Lieder" vorgetragen. Jenes waren die schriftlich aufgezeichneten und im jüdischen Kultus rhythmisch gesungenen Psalmengesänge, in der jungen Kirche die frühesten Hymnen; diese dagegen, die „geistlichen Lieder" — ᾠδαὶ πνευματικαί bei Paulus (Eph. 5, 19. Kol. 3, 16), lat. cantica — sind die oben erwähnten Inspirationsergüsse der vorsingenden Psalmisten: improvisirte Loblieder aus momentaner Begeisterung und nicht immer über Worte der Bibel oder der Liturgie, sondern nach Text und musikalischer Form völlig frei erfunden und ganz der ekstatischen Verzücktheit des Singenden anheimgegeben. Weil in dieser Ekstase die normalen Grenzen des Geisteslebens überhaupt überschritten werden und natürlich auch in ihren sinnlichen Kundgebungen jegliche Schranke überflogen, jegliches Maß bei Seite geworfen erscheint, so strömt sich solch ein phantasiebeflügelter Gesang', mit fast bewußtloser Eile und Ungebundenheit, nur noch in ein parlandoähnliches Getön aus, das, genau betrachtet, kein Kunstprodukt

mehr mit ästhetischem Genuß ist, sondern nur noch wie ein letzter Aushauch schwärmerisch frommer Verzücktheit dahinschwebt, der sich jeder geistigen Schätzung und noch viel mehr jeder begrenzenden Kunstform entzieht. Der Gesang als solcher ist hier Vorwand oder Selbsttäuschung, das Wesentliche ist der fromme Wahnsinn der Ekstase selbst.

Bezüglich der Ausführung war, wie gesagt, der christliche Urgesang entweder chorisch oder solistisch. Der Chorgesang scheint aber bereits mannigfaltiger als in der jüdischen Synagoge gewesen zu sein. Entweder nämlich wurden die rhythmisch gesungenen Psalmen und Lobgesänge von alternirenden Chören, also im Wechselgesange vorgetragen — die erste Spur der sogenannten „Antiphonien" oder „Antiphonen" im Kirchengesange des Mittelalters. Oder die Gesänge wurden vom Psalmisten angestimmt und durchgeführt und die Gemeinde sang nur die letzte Strophe oder bloß das „Amen" am Schluß, wie zeitweise schon früher die jüdische Gemeinde. Oder endlich, der Vorsänger intonirte nur den Anfang des Psalms, dieser selbst aber wurde von der ganzen Gemeinde gesungen — und diese Praxis scheint im Allgemeinen die vorherrschende gewesen zu sein. Daß übrigens aller Chorgesang in einstimmigem Unisono ausgeführt wurde, braucht nicht besonders erinnert zu werden.

Aber auch der Sologesang hatte, wie im jüdischen Kultus, schon verschiedene Formen. Entweder nämlich beschränkte er sich, wie so eben bemerkt wurde, auf das bloße Anstimmen und Vorsingen der rhythmischen Psalmen- und Hymnentexte durch die Psalmisten, die dann der Gemeindechor entweder in der Gesammtheit oder alternirend fortführte; oder er gestaltete sich, völlig selbständig und frei erfindend, zu den erwähnten ekstatischen, recitativisch dahinschwebenden Improvisationen. Denn daß diese nicht Sache der Masse waren, sondern immer nur in der Phantasie, in der Erregung eines Einzelnen lebendig werden konnten, der allein auch die technische Befähigung dazu besaß, leuchtet von selbst ein. Ob übrigens solch inspirirte Rhapsodien eine amtliche Obliegenheit der Psalmisten waren, oder ob jeder Begeisterte und sonst Befähigte in der Gemeinde aufstehen und ein solch recitatives Impromptü anstimmen durfte? Wahrscheinlicher ist, es habe dieser Gesang, der ja ein sehr wesentliches Moment des Kultus war, zu den Funktionen der Vorsänger gehört, deren Brauchbarkeit wohl geradezu von dieser Fähigkeit abhängig gemacht wurde. Bei den Gemeindegliedern dagegen darf zwar religiöse Begeisterung, nicht aber specifisch musikalisches Geschick vorausgesetzt werden; und dies war

doch erforderlich, um solche, gerade durch ihre Fessellosigkeit schwierigen Inspirationsgesänge zu Stande zu bringen.

Dem Liede konnte weder diese recitativische Formlosigkeit noch der ganze beschränkt religiöse Standpunkt des ersten Christenthums günstig sein. Nur für das religiöse Lied, für den Hymnus, war Raum auf diesem Boden, und dafür sorgte schon der rhythmische Chorgesang der Gemeinde, dessen Inhalt ja eben Hymnen waren; die subjektive Empfindung aber nach rein menschlicher, weltlicher Seite fand hier noch keine Stätte, noch keine Sprache. In der schönen Menschlichkeit der Griechen ergab sich die zarte Einzelempfindung, wenn gleich nur ausnahmsweise, wie von selbst und das dichterische Lied wuchs zu einem kleinen Panegyrikus aller Stände und Beschäftigungen in reicher Mannigfaltigkeit empor. Selbst noch aus dem einengenden Knechtsbewußtsein des jüdischen Theokratismus stahl sich, wie abseits und unerlaubt, eine sündhafte Anwandlung von Liebe und Liebesgesang hervor. In dem weltverachtenden Urchristenthum dagegen erstarb jede subjektive Regung unter der überströmenden Fülle von Gnade und Gottseligkeit, welche allein in den beglückten Gemüthern lebte. Noch ausschließlicher als im Judenthum war hier der Einzelgesang eine bloße Lobpreisung des Höchsten, ein seliges Versinken im Schooße der ewigen Liebe. Es ist deshalb ganz richtig, wenn das Evangelium von dem Lobgesange Christi und der Jünger vor dem letzten Gange auf den Ölberg sagt, er sei „gesprochen" worden (Mtth. 26, 30. Mrc. 14, 26) — ein Beweis, daß er in jener frei dahinschwebenden Recitation gehalten worden ist, die ebenso gut für Gesang (nach damaligen Begriffen), als für Rede gelten konnte. Und auch was sonst von Einzelgesang im Neuen Testamente oder bei den Kirchenschriftstellern der ersten Jahrhunderte erwähnt wird, ist entweder als solch gemischter Halbgesang recitirt oder geradezu, etwa nur gehoben von frommer Begeisterung, gesprochen worden.

Rückblick und Resultat.

Die erste Völkergruppe und Kunststufe dieses Zeitraums liegt hinter uns und wird einen Rückblick, wird die Frage nach dem Resultat ihrer Gesangsleistungen rechtfertigen. Was haben Griechen und Juden, was hat das Alterthum überhaupt im Gesange geschaffen? Wie weit gedieh damals das Lied? —

Das Lied konnte, bei dem vorherrschend epischen und hymnischen Charakter der antiken Dichtung, kaum poetisch, geschweige denn musikalisch zur Erscheinung kommen. Schon dichterisch betrachtet, ist es nur eine Ahnung seines Begriffs, nur ein leichtes Anstreifen an die lyrische Empfindung, nur ein vereinzelter Ruf aus der noch stummen Welt des Gemüthes, musikalisch aber nur eine Übertragung des Volksgesanges auf den Einzelgesang; Methode und Haltung des Volksgesanges sind auch die seinige; aber gerade sie verhindern sein eignes Zustandekommen. Der dem Liede wesentliche Empfindungsgehalt und die der zarten Empfindung entsprechende Kleinheit der Form bleibt ihm fremd. Alle Versuche des Alterthums im Liede gehen gleichsam um den Begriff, um die Wahrheit herum, den Mittelpunkt selbst treffen sie nicht. Die sogenannten Lieder behandeln alle möglichen Stoffe, die nur irgend der heitern Lyrik angehören können, schließen sich allen öffentlichen und häuslichen Festen an, besingen alle Berufsarten und Thätigkeiten, besonders für die gesellige Ergötzung des Familien- oder Freundeskreises waren sie schon damals vorherrschend bestimmt; sie beschäftigen den Verstand, den Witz, die Phantasie, nur — das Gemüth lassen sie kalt, weil sie selbst nicht aus dem Gemüthe, aus dem warmen Grunde des Seelenlebens hervorquillen. Sie sind alles Andere, episch, hymnisch, patriotisch, kriegerisch, nur — nicht lyrisch, nicht Gefühlssprache, nicht empfindungsvoller Einzelgesang. Auch versuchen's diese Lieder, wie der Volksgesang, mit allen Surrogaten des musikalischen Ausdrucks, auf die der experimentirende Scharfsinn vor der Erfindung der Theorie und der theoretisch begründeten Kunstform verfiel: mit choralähnlichem Gleichschritt in fast lauter langen Tönen, mit belebter, figuraler Rhythmik, mit visionärer, völlig formloser Recitation; aber zu einer zusammenhängenden, wohlklingenden Melodie von ansprechendem, gefühlsverständlichem Charakter, also zum eigentlichen Gesange, worin die Seele selbst ertönt, mit einem Worte: zum „Liede" bringen sie es bei alledem nicht.

Also nicht für das Lied selbst schon, sondern nur für den Gesang im Allgemeinen war durch die musikalischen Versuche des Alterthums die roheste Form, ja — was bei Weitem das Wichtigste ist — schon die einzig rationelle Grundlage alles Gesanges, nämlich das diatonische System gefunden. Die Gattungen des Gesanges sollten sich erst später zu selbständigen Gebilden abzweigen und gliedern; jetzt kam es nur auf das Fundament, auf die gemeinschaftlichen Grundzüge für alle an.

Wie ungeeignet die Methode des Volksgesanges für das Lied war, fühlte man damals nicht, weil man noch keinen Sinn für selbständige musikalische Gestaltung und Schönheit hatte und deshalb noch keinerlei Ansprüche in dieser Beziehung erhob. Der bedeutsame dichterische Text, das dichterische Lied war's, an dessen zartem oder frommem Inhalt man sich erfreute; dies sprechender und klangvoller in Töne zu übersetzen, war das einzige Bemühen. Dies aber geschah vollständig, ja vielleicht am Passendsten durch jene gehobene, sylbenweise Wortrecitation — von uns Kantillation genannt —, die deshalb auch die gemeinschaftliche Methode alles frühesten Gesanges und seiner Melodiebildung ist.

Weit ergiebiger dagegen zeigen sich die Gesangsleistungen des Alterthums in ihrer Vorbildlichkeit für den spätern Kirchengesang, dessen Formen sich fast sämmtlich auf Elemente des antiken Gesanges zurückführen lassen. Ohne jedoch hier schon den genauen Nachweis über das Einzelne zu geben — womit wir der Entwickelung nur vorgreifen würden —, stellen wir die wichtigsten Verwandtschaftspunkte zwischen den beiderseitigen Gesangstufen vorläufig nur in gedrängter Übersicht zusammen.

Der rhythmisch belebte Volksgesang der Griechen und Juden geht, als Figuralgesang, in die Kirche des Morgenlandes über und wird das Vorbild des Ambrosianischen Kirchengesanges im Abendlande, wie der chorische Gleichschritt des antiken Gesanges das Vorbild des spätern Gregorianischen.

Der Wechselgesang zwischen dem Chor der Gemeinde und dem intonirenden Vorsänger (Psalmisten) wird das Vorbild der spätern Antiphonien (Antiphonen) oder des Responsoriengesanges.

Die ekstatischen Gesangimprovisationen der jüdischen und altchristlichen Psalmisten sind die frühesten Vorläufer des spätern Recitativs.

Aus dem „Alleluja" am Schlusse der hebräischen Psalmgesänge, das, ähnlich wie der Refrain im altgermanischen Volksliede, von der ganzen Gemeinde gesungen wurde, ergab sich einmal die kirchliche Gesanggattung der „Sequenzen", die gleichfalls nur eine frei modulirende Ausspinnung der Psalmschlüsse waren; sodann das von der Gemeinde in der Kirche des Mittelalters gesungene bloße „Amen" oder „Kyrie" am Schlusse der Gesangstrophen, während diese selbst von dem Sängerchor ausgeführt wurden.

Endlich ist das kleine figurirte „Neumen“ vor dem Strophenschluß im jüdischen Tempelgesange, jene ausschmückende Gesangfigur, welche sich die chorisch gebundene Stimme vor dem Schlußton der Psalmenstrophen gestattete, in den abendländischen Kirchen- und Volksgesang übergegangen.

II. Selbständiges Auftreten des Liedes auf dem Hintergrunde des christlichen Volks- und Kirchengesanges.

Das Wesen des christlichen Volks- und Kirchengesanges.

Wir gehen mit dieser zweiten Hälfte des kantillirenden Liedes vom antiken Volksgesange und Liede zum Liede des Mittelalters, vom Alterthum und Orient zum europäischen Abendlande, von den Griechen und Juden zu den Romanen und Germanen fort. Es ist dies der Zeitraum des zusammenstürzenden Römerreichs, der Wanderzüge der indogermanischen Horden, welche sich auf den verödeten Stätten dieses Reiches niederließen; es ist die beginnende Weltepoche des Christenthums, welches in die heidnische Nacht dieser jungen Völker erhellend und wärmend hineinleuchten und ihnen Sitte und Menschlichkeit bringen sollte; es ist die Zeit der katholischen Kirchenherrschaft, zu deren ceremoniösem Formalismus das völkererziehende Christenthum sich vorläufig entsagungsvoll veräußerlichte. Dieser Übergang vom Alterthum zum Mittelalter vollzieht sich auf allen geistigen Gebieten als schroffer Gegensatz gegen die bisherige Weltanschauung, als Neuschöpfung der Menschheit und ihrer Kultur. Eine tiefere und freiere Auffassung vom Göttlichen geht mit dem Christenthum den Völkern auf, die Welt und der Mensch treten in eine ganz andere Beleuchtung, bekommen eine höhere Weihe, alles menschliche Denken und Empfinden gewinnt einen bedeutsamern Inhalt, eine weitere Resonanz, in alle Wissenschaft und Kunst dringt ein Hauch des Unendlichen, ein Suchen nach den letzten Gründen, ein wehmüthiger Zug nach dem Unerreichbaren, nach dem Ideal; auf allen Gebieten entsteht Neues und Großes und noch Größeres wird geahnt; Umgestaltungen und Neugeburten der tiefgreifendsten Art schaffen die Welt gleichsam zum zweiten

Male. Nur — im Gebiete der Musik bleibt vorläufig Alles beim Alten. Hier tritt keine Reform der Methode, kein Fortschritt der Entwickelung im Großen und Ganzen ein, hier stehen Alterthum und Mittelalter, Morgen- und Abendland wesentlich noch auf gleichem Boden, befolgen beide das nämliche Princip musikalischen Schaffens, bleiben beide auf die gleiche Höhe der Leistungen gestellt. Hier hatte mit dem ältesten Volksgesange bei Griechen und Hebräern der Prozeß der Melodiebildung erst unlängst begonnen und damit die Musik überhaupt erst den Anfang gemacht. Und dieser Prozeß war ein so stetiger, auf sich allein gestellter, so sehr mit sich selbst und seiner eignen Gesetzmäßigkeit beschäftigter, bedurfte so sehr der ungestörten Fortführung, daß kein Einfluß von außen, kein tiefgreifendes Kulturelement, wie Christenthum oder Kirche, kein Gegensatz großer Geschichtsepochen, wie Alterthum und Mittelalter, eine Hemmung oder Förderung darin hervorbringen, einen Umschwung in der Entwickelung begründen konnte. Die Musik hatte, wie wir sahen, damit begonnen, daß sie in ausdruckslosen Intervallschritten die rohesten Fundamente des Gesanges legte — auf diesem Wege mußte sie jetzt weitergehen: von der instinktiven Tonreihe mußte sie zur bewußten, theoretisch begründeten Melodiegestaltung, von seelenlos kantillirter Sylbenrecitation zu sprechenden Gesangweisen fortschreiten. Und diesen Fortschritt vollzieht sie in der That auf dem Übergange von den naiven Kunstvölkern des Alterthums zu den gemüthsinnigen Germanen und den formgeschickten Romanen des abendländischen Mittelalters; aber nicht auf Grund oder aus Anlaß irgend einer äußern, gewaltsamen Umwälzung, wie etwa der Völkerwanderung, nicht auf tendenziöses Anregen der Kirche oder der Geistlichkeit, sondern einzig und allein von der innern Nothwendigkeit der Entwickelung, von der zwar stillen, aber rastlosen Bewegung getrieben, die in der Idee des Prozesses selbst begründet liegt. Aber diese Bewegung führte nicht etwa ein völlig Neues, einen Gegensatz mit sich, der Fortschritt bestand nicht in einer originellen Methode, in einer ganz andern Gesetzmäßigkeit, als die bisherige war — im Gegentheil: der Fortschritt, den die Gesangentwickelung jetzt vollzieht, geschieht durchaus noch innerhalb desselben Princips, welches der ganzen ersten Hälfte unserer Periode zu Grunde gelegen hatte, nämlich der Kantillation. Wie Griechen und Juden und Christen ihre Nationallieder und Psalmodien gesungen hatten, so sang auch die Kirche des Mittelalters ihre religiösen Hymnen und Sequenzen, so sangen die Germanen ihre Volksweisen. Die theoretische

Grundlage im Ganzen sowohl wie die Methode der praktischen Ausübung war auf beiden Seiten die nämliche. Wie bisher, bleibt also auch jetzt noch die Aufgabe des Gesanges seine Selbstbildung, sein Standpunkt ist noch der der Formstudien, des formellen Experimentirens. Noch ist er nicht schöner Empfindungsausdruck in gefügigen Formen, sondern nur erst bestrebt, sich die Form zu konstruiren, die Gesetze der Konstruktion, des Wohlklangs u. s. w. zu suchen, überhaupt des Materials Herr zu werden. Das gleiche Schicksal hat das Lied, soweit es jetzt schon zum Vorschein kommt: das Tasten nach formeller Gestaltung, nach ungefährer Einkleidung des lyrischen Ausdrucks beschäftigt es ausschließlich.

Aber innerhalb dieser Gleichartigkeit des methodischen Princips macht sich in der Gesangproduktion dieses Zeitraums doch schon ein Gegensatz bemerkbar, derjenige nämlich, der jetzt zum ersten Mal und von nun an dauernd das gesammte Geistesleben der abendländischen Menschheit durchdringt: der Gegensatz von Kirchlichem und Weltlichem. In der ganzen Physiognomie des Mittelalters reflektirt sich dieser Gegensatz. Es gleicht in der That einem Januskopfe mit doppeltem Gesicht. Das eine ist der Kirche, dem Himmel zugewandt: der Ernst des Gebetes, der Reue und Buße, ascetischer Kasteiungen liegt darüber. Das andere blickt unbefangen in die Welt, mitfühlend in Gottes schöne Schöpfung; der Mensch greift vertrauend in das Leben, freut sich von Herzen seines Daseins, schafft sich seinen Wirkungskreis und gründet sich sein Glück ohne Dazwischenkunft der Kirche. Das kirchliche Mittelalter baute majestätische Dome, malte verzückte Heiligenbilder, gründete fromme Stiftungen; das weltliche thürmte stolze Burgen und feste Städte, unternahm Turniere und Raubzüge, feierte Passionsspiele und Fastnachtsschwänke. Dort liegt alle Glaubensgluth und Liebesinnigkeit, hier alle Rohheit und Ausgelassenheit. Düstre Ascese und heitre Weltlust, neben Andacht und Geißelung Wildheit und blutige Verbrechen, neben frommen Büßern und Heiligen Zechgelage, Mummenschanz und Narrenfeste — das ist in gedrängten Zügen das Bild der mittelalterlichen Menschheit. Und auf unserm Gebiete verkörpert sich diese dualistische Zweiseitigkeit zu dem Gegensatze von Kirchengesang und Volksgesang: jener das weltfremde Produkt einer künstlich erzeugten Andacht, dieser — wenigstens in seinen spätern und bessern Weisen — die frische Stimme der ungebrochenen Naturkraft; beide nach Geist und Stoffen durchaus geschieden und sich wohl gar bekämpfend, um so einiger dagegen — wenigstens Anfangs — in ihrem

Bildungsprincip und ihrer äußern Gestalt, um sich später auch in dieser Hinsicht zu scheiden.

Aber wie? — wird man erstaunt fragen. Das Christenthum, dies absolut neue Ferment, diese die Welt umgestaltende Macht, diese Wiedergeburt der Menschheit zu einem höhern Dasein, dies Christenthum, welches auf allen Gebieten Epochemachendes und Unvergängliches schuf, welches dem Denken, der Forschung, der Erfindung tausend unbekannte Wege, ja ganze Gebiete des geistigen Lebens erschloß, welches das Gemüth jedes Einzelnen lebendig machte und das Völkerleben im Ganzen zum rein Menschlichen veredelte — dies sollte nicht auch der Musik, dem Gesange eine andere Gestalt gegeben, nicht auch ihm seinen warmen Athem eingehaucht haben? Hierauf ist sofort einräumend zu erwidern, daß das Christenthum allerdings auch auf die Musik den tiefgreifendsten Einfluß geübt, ja dieser Kunst überhaupt erst zum Leben, zu ihrer wahren Gestalt verholfen hat, aber — nur indirekt, nur auf Umwegen und in langen Zeiträumen, nur durch Vermittelung derjenigen Anstalt, zu welcher das mittelalterliche Christenthum sich überhaupt zunächst konsolidirte — nämlich durch die Kirche. Vorläufig aber und im Principe — wir meinen, in der Methode des Schaffens, in der Kunst der Melodiegestaltung, auf die sich der Gesang auch damals noch beschränkte — in dieser Beziehung tritt, wie gesagt, keine Änderung ein: die gleiche Methode der Kantillation beherrscht den altgriechischen und hebräischen Gesang, wie den Volks- und Kirchengesang des Mittelalters.

Es ist die unberechenbar wichtige That des Christenthums, daß es den auf das Irdische beschränkten Gesichtskreis des Alterthums durchbrach und der Menschheit das Absolute, welches den klassischen Völkern entweder in eine Vielheit menschlich gearteter Göttergestalten auseinander gegangen war oder sich zu einer despotischen Schreckgestalt über der Welt individualisirt hatte, in seiner Wesenheit erschloß, und zwar für das kindliche Bedürfniß der unmündigen Naturvölker als Gott der Liebe, als Vater der Menschen, für den spekulativen Gedanken als Geist, als ewige Idee — beide Auffassungsweisen aber in der einen Wahrheit zusammenstimmend, daß das Absolute nicht wieder ein überirdischer Alleinherrscher, sondern der sich selbst an die Welt hingebende, durch die Welt ergossene, dem menschlichen Bewußtsein inwohnende Geist ist, und daß der Mensch seinerseits sich in diesen Prozeß der göttlichen Selbstmittheilung und Verwirklichung auf Erden verflochten weiß. In jedem Einzelnen soll

das „Wort Fleisch werden", soll sich die sittliche Reinheit des Gottessohnes verkörpern, jeder Einzelne soll die äußern Thatsachen des Urchristenthums als Prozesse der innern Entwickelung in sich wiederholen und sich zu einem ebenbürtigen Nachfolger des Gottmenschen heiligen.

Aber sowohl dieser Begriff der unendlichen Liebe, der ewigen Fleischwerdung Gottes in der Menschheit, als auch die äußern Vorgänge, unter denen das Christenthum in die Welt eintrat, waren für die damalige Anschauung der Völker so neu, so überschwänglich erhaben, daß Beides von ihrer noch unreifen Fassungskraft nicht sofort begriffen werden konnte. Was heutzutage als klare Lehre des Christenthums erkannt und längst ein Gemeingut selbst der Unmündigen geworden ist, daß z. B. jeder Einzelne sich als Geschöpf des Höchsten weiß, in einem Jeden dies Höchste als denkender Geist, als sittliche Vernunft, als richtendes Gewissen gegenwärtig ist, daß Jeder eine unendliche Bedeutung, ein überirdisches Ziel hat — diese populären Fundamentalsätze des Christenthums lagen damals noch völlig außer dem allgemeinen Bewußtsein. War doch das Christenthum mit der Übermacht eines Wunders, in der Unbegreiflichkeit einer Offenbarung vom Himmel herniedergestiegen; und Christi Sendung in die Welt und deren Versöhnung mit Gott durch den Opfertod Christi hatte, als freies, unverdientes Gnadengeschenk, nicht minder etwas Unbegreifliches. Die Welt, im Alterthume naiv auf sich selbst bezogen, in sich selbständig und selbstbefriedigt, war jetzt zum Schauplatz des göttlichen Waltens, zum Objekt der göttlichen Fürsorge geweiht, alle Dinge der Welt in den Strom des göttlichen Lebens aufgenommen. Der Mensch, bisher in egoistischer Vereinsamung auf sich allein gestellt, war nun ein Kind der göttlichen Vaterliebe, ein in sich freies, unendliches Individuum, ein Bürger des ewigen Lebens geworden. Alles menschliche Thun, ja alle Wesen und Dinge standen in Beziehung zum Ewigen, in Abhängigkeit von ihm, fielen unter den Maßstab einer sittlichen Schätzung; die ganze Welt war in die Beleuchtung des Ewigen gerückt, hinter Allem und Jedem that sich der ahnungsvolle Hintergrund des Unendlichen auf. Diese Anschauung war nicht nur völlig neu, sondern zugleich von der höchsten Erhabenheit. Das ganze Geschehen des Christenthums verstieß gegen die bindenden Naturgesetze, war gegen jede Analogie, außer allem Zusammenhang und Vergleich, so sehr im Widerspruch mit dem natürlichen Verstande, daß es die unmündigen Völker hätte abstoßen müssen, wäre nicht zugleich diese seine Übernatürlichkeit und Wunderbarkeit selbst

wieder ein so überwältigendes, so zwingendes Moment gewesen, daß sie seiner Annahme nicht widerstehen konnten.

Wohl ist es die Aufgabe der christlichen Menschheit, das Göttliche in allseitiger Bethätigung des Geisteslebens als spekulative Idee, als sittlichen Willen, als ahnungsvolle Empfindung zu ergründen und in den Gesichtskreis des Erkennens sowohl wie in die Praxis der allgemeinen Moralität einzuführen; aber für den damaligen Standpunkt des Verständnisses blieb dies ein unerfüllbares Problem. Denn nicht mit der denkenden Vernunft konnten die noch halbwilden Völker das Absolute erfassen, es nicht sofort zur sittlichen That verkörpern. Nur von einer Seite her war es ihnen erreichbar, nur für eins ihrer Vermögen vorstellig, nämlich für dasjenige, welches sich am Früheſten im Menschen zu regen pflegt und, unabhängig von aller Kultur, schon im Naturmenschen ein Übersinnliches dunkel ankündigt: wir meinen das Gefühl, das Gemüth, den auf das Gemüth sich stützenden und im Gemüthe waltenden Glauben — bekanntlich ein dem Alterthum völlig fremdes Bereich. Auf diesem Boden, als bloße Ahnung, als leises Erzittern oder Sprechen wie von oben her regte sich das Göttliche in der Brust des Naturmenschen, im Gewissen klopfte es kaum vernehmbar an, nur streifen ließ sich's vom Fluge der Phantasie, nur spüren, nur empfinden konnte es in seiner himmlischen Unnahbarkeit der Aufschwung der betenden Seele, in den seltenen und weihevollen Stimmungen der Bewunderung, der Andacht, denen auf Momente schon der Naturmensch sich nicht zu entziehen vermag, trat es vor die naive Anschauung.

Das Seelenleben also war's, die individuelle Empfindung, das Bereich der Innerlichkeit, der Subjektivität, welches vom Christenthum erst geweckt wurde und mit welchem sich das Christenthum zugleich die erste Stätte in der jungen Menschheit bereitete, sich den ersten Weg zur sittlichen Umgestaltung der Welt bahnte. In den dunkeln Schooß des Innenlebens warfen sich die erhabenen Thatsachen des Christenthums, in den geheimnißvoll tiefen, aber auch innigen und energischen Bewegungen des Gemüths verliefen sie und wiederholten gleichsam in dieser innern Stille ihr ursprüngliches, äußeres Geschehen. Die Wohlthaten Gottes, besonders die Sendung Christi als des Erlösers der Welt weckten die Dankbarkeit und kindliche Hingabe, die Leiden Christi das Mitgefühl, sein Tod die Trauer und Reue, seine Auferstehung die Freude und das Entzücken, alle die großen Thaten Gottes die Bewunderung und Verehrung.

Und nur um so stärker, um so ausschließlicher erwachten diese Gefühle, als ihr Inhalt keinen schwächenden Abzug in die denkende Reflexion oder in die strenge Sittlichkeit des Wandels erfuhr. Ist es schon an und für sich wahr, daß die Lehren des Christenthums in ihrem spekulativen Ideengehalte dem Volke allzeit unfaßbar, seine Gebote in ihrer sittlichen Überschwänglichkeit von Niemand vollkommen zu erfüllen sind; daß das Christenthum in der Form wissenschaftlicher Erkenntniß nur für den kleinsten Theil der Menschheit vorhanden, als höchstes Moralgesetz nur bei wenigen Bevorzugten praktisch frommer Verkörperung fähig ist; ist es wahr, daß das Christenthum seinem allgemeinen Gehalte nach überhaupt nur im Gefühle des Menschen lebt und die allgemeine Vorstellung, das Gesammtbewußtsein der Masse durchdringt, als Pietät vor dem Heiligen und Großen, als Milde der Gesinnung, als Menschlichkeit in Behandlung und Beurtheilung der Mitmenschen sich geltend macht — wie viel ausschließlicher muß es damals, auf der Kindheitsstufe der Erkenntniß und Sittlichkeit, einzig und allein im Gemüthe lebendig gewesen sein, einzig und allein die dunkeln Gefühle angeregt haben! Hier reflektirten sich seine Wahrheiten und Vorschriften und wurden in ihrer Erhabenheit mehr verehrt, bewundert, gefürchtet u. s. w. als begriffen und befolgt. Hier fanden daher auch schon all jene Einzelgefühle gegen bestimmte Objekte ihre erste Nahrung, welche wir noch heute als allgemein menschliche in uns empfinden und zur beglückenden Äußerung bringen: das Naturgefühl, das in den elementaren Prozessen, in den vegetabilischen und organischen Gestalten des Naturlebens die stummen Zeugen einer höhern Kraft, mitfühlende Theilnehmer menschlicher Zustände und Stimmungen erblickt; Vaterlandsliebe und Heimathssehnsucht, Älternliebe und Kindheitsglück, Sinn für Freiheit und Menschenwürde, vor Allem aber das Gefühl der Liebe, das in dem Gegenstande seiner Zuneigung sein besseres Ich, in seiner eignen Liebe den Abglanz der ewigen Liebe findet. Um es kurz zu sagen: sowohl die Stoffe selbst, welche vornehmlich das Gefühl erregen und mit dem Gefühl ergriffen werden, als auch diese ganze, halbdunkle, ahnungsvolle, traumhafte Anschauungsweise selbst, welche wir eben „Gefühl" nennen und die seitdem ein Hauptfaktor in der Bildungsgeschichte der Menschheit geworden ist, ist eine That, eine Gabe des Christenthums.

Und unter solchen Einwirkungen, unter dem Anhauche dieses neuen, belebenden Himmelsodems — sollte man meinen — hätte nun auch die

Kunst der Töne sofort erklingen, hätten auch Gesang und Lied den Mund öffnen, der neuen Freiheit und Seligkeit Lobgesänge anstimmen müssen. War das Christenthum wirklich der Anfang einer großen Weltphase, der Bringer einer neuen, fruchtbaren Menschheitsentwickelung, fruchtbar besonders für eine eigenartige Entfaltung der Künste — wie hätte nicht auch die Musik in dieser milden Atmosphäre, an diesem warmen Sonnenlicht zum Leben erwachen, zu kräftigem Gange sich aufraffen sollen?

Wenn dies nun nicht geschah, wenn vielmehr der Gesang trotzdem im Wesentlichen der alte blieb, so lag dies daran, daß das Christenthum, sich anbequemend der schwachen Fassungskraft der damaligen Menschheit und in dem Bestreben, diese für sein Verständniß, für seine Aufnahme erst zu erziehen, sich noch nicht in seinem ideellen Gehalt zur Geltung bringen konnte, sondern sich zur sinnlich faßlichen Form, zur rein äußern Erscheinung, zum fühlbaren Erziehungsmittel der Völker, d. h. zur Kirche gestalten mußte. Das Christenthum, seinem innersten Wesen nach Idee, Gedanke, Geist, oder gläubige Gemüthsrichtung, fromme Stimmung u. dgl., mußte sich, um überhaupt praktische Erfolge zu erzielen, in sein Gegentheil verkehren und sich zur reinen Form veräußerlichen, die, als bloßes Symbol des Inhalts, diesen nur verhüllt andeuten und ahnen lassen konnte — getreu dem Worte der Heil. Schrift, das sie von der Idee der Menschwerdung sagt: „und äußerte sich selbst und nahm Knechtsgestalt an.“ (Phil. 2, 7.)

Es wäre in der That eine höchst ungerechte Verkennung der Kirche — oder im Grunde des göttlichen Weltplanes — wollte man ihr den Vorwurf machen, sie habe den christlichen Glaubensstoff noch nicht in seiner spekulativen Tiefe, den Gott der Liebe noch nicht in seiner weltlichen Immanenz erfaßt; sie habe den freien Geist christlicher Glaubensauffassung in das starre System ihres künstlichen Mechanismus gebannt, die Idee der Menschwerdung Gottes nicht als eine bleibende, sich ewig fortsetzende und erneuernde That, nicht als eine allgemeine Wahrheit erkannt — in sofern nämlich das Göttliche sich überall in der Menschenwelt zum Wahren, Guten und Schönen verkörpert; sie habe der freien Subjektivität kein Recht eingeräumt, dem genialen Aufschwunge der Künste, der freisinnigen Forschung der Wissenschaft nicht freien Spielraum gegönnt. Statt das neue Lebensprincip der Völker zu werden, statt die allgemeine Substanz zu bilden, in welcher der Einzelne athmen und die all sein Denken und Empfinden, sein Reden und Thun wie eine unsichtbare Göttermacht

heiligend durchdringen soll — statt dessen sei das Christenthum des Mittelalters zur Kirche, zum Papstthum verknöchert, und der freie Gedanke, die erhabene Idee von allgemeiner Brüderlichkeit der Menschen, von der Versöhnung der tiefsten Gegensätze seien zu todten Formen und Ceremonien zusammengeschrumpft.

Aber die Kirche konnte und durfte dies Alles nicht, weil der spekulative Gehalt des Christenthums, der schon an und für sich nicht populär im gewöhnlichen Verstande ist, für die Fassungskraft der damaligen Völker viel zu tief und die Völker selbst für die ideellen Wahrheiten des Christenthums noch viel zu unreif waren. Sie mußten geistig wie sittlich erst erzogen werden für das Christenthum, und die Kirche war's, welche diese Erziehung allein übernehmen konnte, ja die selbst, schon durch ihre bloße Existenz und Organisation, das wichtigste Erziehungsmittel für die Völker wurde. Diese pädagogische Aufgabe aber konnte sie vorläufig nur von ihrer sinnlichen Seite erfassen: durch räumliche Größe und Weite, durch augenfällige Verrichtungen, durch blendenden Glanz, durch imponirende Machtentfaltung allein vermochte sie auf die noch rohen Gemüther zu wirken. Hierin liegt der tiefere Grund, warum sie das Christenthum nur in seiner sinnlichsten Äußerlichkeit, so zu sagen in seiner Unwahrheit ergriff, warum das Christenthum sich zunächst zu solcher Veräußerlichung seines ideellen Gehaltes überhaupt hergab und sich zum leeren Formalismus, zum wunderbar berechneten System, zum despotisch übergreifenden, weltumspannenden Bau gestaltete, den die katholische Kirche des Mittelalters darstellt. In seinem ideellen Gehalt, in seiner universellen Bedeutung, als geistig erlösende Weltreligion wäre das Christenthum von der unmündigen Menschheit nicht verstanden, nicht angenommen worden: es mußte ihr in sinnlichem Glanz, in greifbaren Symbolen, in faßlichen Glaubensformeln, in sichtbaren Verrichtungen und Ceremonien entgegentreten. Nur in der Gestalt eines übernatürlichen Geschehens, eines unbegreiflichen Wunders konnte die Kirche es verwerthen, und sie selbst durfte nur als eine hohe, gebieterische Gestalt, als allsehende Hüterin, als drohender und strafender Zuchtmeister vor den Völkern erscheinen, um die nöthige Autorität und Energie über die heidnische Kraft und Sinnlichkeit der Völker zu üben. Sie durfte die göttlichen Thatsachen, die Glaubenswahrheiten des Christenthums noch nicht in's Innere des Menschen verlegen: sie mußte sie gleichsam selbst in der Hand behalten als ein sichtbares, äußeres Geschehen, mußte sie, wie ihr

alleiniges Monopol, durch den Mund des Priesters bloß verkündigen und vollziehen: sie mußte sie also außerhalb des Menschen stehen lassen oder sie in's Jenseits hinüberwerfen und für die übermenschlichen, unverstandenen Geheimnisse nur gläubige Andacht, Bewunderung, Aufopferung fordern. Was an und für sich ein Inneres, Glaubensüberzeugung, Gefühlsregung, Herzenssprache ist, mußte sich zu einem Äußern, zu hörbarem Bekenntniß, zu ceremoniöser Manipulation verkehren. Ja selbst darin darf man nicht hierarchische Beschränktheit oder Hinterlist erblicken, sondern gleichfalls nur eine Nothwendigkeit im Erziehungsplane der göttlichen Weltregierung, daß die Kirche das Christenthum nur von seiner negativen Seite, in seiner Knechtsgestalt, im Bußgewande zeigte, daß sie es als eine Religion der Entsagung, der Verzweiflung darstellte und damit Momente zur Hauptsache machte und sie der unmündigen Menschheit als höchste Normen und Lebensziele vorhielt, die doch nur negativen Werth haben, nur Durchgangsstadien und pädagogische Zuchtmittel zur geistigen und sittlichen Freiheit sind, wie Reue und Buße, Gebetszerknirschung, körperliche Kasteiung u. dgl. Denn gerade diese sentimentale oder pathologische Seite, womit die Kirche sich an die Rührung, an das Mitgefühl der Gläubigen wandte, war am Meisten geeignet, diese für ihre Absichten empfänglich zu stimmen. Armuth an irdischem Gut, Kreuzigung des Fleisches, Rückzug aus der bösen Welt hinter die gottgefällige Einsamkeit der Klostermauern, was Alles die Kirche den Völkern als das allein Wünschenswerthe und Werthvolle predigte, griff ihnen stärker an's Herz und gewann sie dem Evangelium sicherer, als lahme Ermahnungen. Sei es auch, daß die Kirche den Völkern weniger die positive Seite des Christenthums, seinen beseligenden Inhalt, seine irdischen und zukünftigen Wohlthaten zum Bewußtsein brachte und von ihnen nur die passiven Tugenden forderte, nur die äußere Sittlichkeit beaufsichtigte und regelte, nur blinden Gehorsam, ascetische Buße und Weltentsagung gebot: immer wurde den Völkern sowohl ihre eigne Schwäche als auch die Allgewalt der Kirche auf diese Weise am Kräftigsten fühlbar.

Es wiederholt sich hier, wie man sieht, der objektive, übergreifende Standpunkt des Alterthums und des despotischen Orients, seine quietistisch einschläfernden Religionssysteme, seine erdrückende Tyrannenherrschaft. Von Neuem war die Menschheit in denselben Bann geschlagen, der einst auf den geknechteten Völkern des Morgenlandes gelegen hatte.

Wie damals die Gottheit sich als allbeherrschende Substanz ergoß, die alles Einzelne zu ihrer Verherrlichung verschlang und der sich der nichtsbedeutende Mensch lebensmüde und todesfreudig hinzuopfern hatte; wie einst die Despotie des römischen Weltreichs mit zermalmender Schwere auf den Völkern gelastet hatte, so daß auch hier der Einzelne nicht zum Bewußtsein der persönlichen Freiheit, zum freudigen Gefühl des Lebens kam: so lagerte sich jetzt das mittelalterliche Christenthum in der neuen Form der alleinseligmachenden Kirche über die kindlich gläubige Menschheit und begrub alle Freiheit, alle Selbständigkeit des Individuums in ihren beglückenden Schooß. Der Einzelne als solcher mit angebornen Rechten, mit sittlicher Würde und Zurechnungsfähigkeit, mit innerer Unendlichkeit kam nicht zur Anerkennung, noch weniger durfte er sich diese erzwingen oder anmaßen: er verschwand selbstlos in der uniformen Masse, war nur Gläubiger, nur Glied der Kirche, nur Spielball der Priester; die Kirche aber war die Herrin, die Königin, der sich alles Lebende zu Füßen legen, der alles eigne Gut und Verdienst geopfert werden mußte. Natürlich konnte hierbei auch das Gefühl, konnten die weltlichen Regungen des Herzens nicht zur Geltung kommen: denn gerade das Herz war das Böse, der Sitz aller Sünde, jedes individuelle Gefühl, jeder rein menschliche Trieb galt an sich schon für ungöttlich; und so wenig wie der freie Gedanke des Geistes, konnte auch die subjektive Empfindung und Leidenschaft noch nicht erwachen.

Wohl war der Stoff, den die beginnende Musik von der Kirche empfing, der reichste, ihre Aufgabe die höchste, die es überhaupt geben kann, nämlich das Absolute, das Göttliche selbst und die Beziehung des Menschen zu diesem Göttlichen, die Religion. Der Inhalt der Heil. Schrift, die Thaten Gottes auf Erden, die Sendung Christi in die Welt, das Leben und Leiden des Erlösers und anderseits die sittlichen Einwirkungen dieser Thatsachen auf Gemüth und Sittlichkeit des Menschen — dies transscendentale, hehre Geschehen bildete den Stoff aller kirchlichen Kunstdarstellung, wie es den Glaubensschatz und Lebensnerv der Kirche bildete, und wurde somit auch die Substanz des christlichen Gesanges. Aller weltliche Stoff aber, alles Menschliche als von Natur verderbt, jede individuelle Herzensregung als sinnlich und selbstsüchtig mußte ausgeschieden bleiben. In dieser Schule mußte, wenn irgendwo, auch das Gemüthsleben, die Empfindung erwachen, hier mußte auch der Gesang, das Lied seine ersten Impulse empfangen. Aber ganz ebenso, wie einst das Urchri-

stenthum bei seinem Eintritt in die Welt nur die religiöse, ethische Erneuerung der Menschheit unternommen hatte; ganz so, wie es die spätere Reformation bei der bloßen Glaubens- und Kirchenreinigung bewenden ließ, ohne zugleich das sociale Leben, die Gebiete der Kunst und Wissenschaft, die geistige Weltanschauung jedes Einzelnen allseitig zu durchdringen: in gleicher Weise beschränkte sich die katholische Kirche des Mittelalters darauf, den absoluten Glaubensinhalt des Christenthums bloß in seiner Erhabenheit hinzustellen, den Gott der Liebe bloß zu verkündigen, die Gnadengaben der Sakramente bloß darzureichen, ohne zugleich den großen Akkord der innern Beseligung bis in seine letzten Töne, bis in das Innerste des Seelenlebens, bis in die Verklärung selbst der sinnlichen Naturtriebe ausklingen zu lassen. Mit andern Worten: nur die objektiven, allgemeinen, episch großen Gefühle durften sich regen, diejenigen, welche die Gemeinde als solche, als Masse ergriffen und erfüllten, diejenigen, welche der Verherrlichung der Kirche selbst dienten. Die Kirche verwaltete, so zu sagen, sogar die Gefühle als Monopol und beschränkte sie auf den Kreis, in welchem sie dieselben gebrauchen konnte, gestattete dem Individuum nur soweit Empfindung, als sie sich auf das höchste Wesen und seine Thaten, auf Christum und die durch ihn gebrachte Erlösung bezog: also nur die gleichsam transscendentalen, unpersönlichen Gefühle der dumpfen Verehrung, der staunenden Bewunderung, der selbstvernichtenden Hingabe an das höchste Wesen, an Christum u. s. w. waren die von der Kirche geduldeten. Die Empfindung fiel, so zu sagen, noch über den Menschen hinaus, in's Jenseits hinüber, blieb gleichsam in der Erhabenheit des Unbegreiflichen, in der Unnahbarkeit des Göttergleichen stehen, blieb noch in den übernatürlichen Begebenheiten latent, ohne schon zum Menschen selbst herabzukommen und ihn im Herzen zu bewegen; die Empfindung wird noch nirgends subjektiv, ist noch nicht individuell gefärbt, bricht noch nicht frisch und originell hervor. Sie kennt noch nicht die Freude an der Natur, die Sehnsucht nach der Heimath, die Liebe zu einer verwandten Seele, die Trauer um theure Dahingeschiedene. Die Kunstdarstellung des Mittelalters bleibt objektiv kühl, religiös erhaben: die Künste behandeln, sofern sie nicht etwa in die Mythologie des Alterthums zurückgreifen, nur biblische, moralische, kirchliche Gegenstände in strengem Styl. Auch Musik und Gesang konnten nicht anders, als nur die Sprache der Kirche reden; ja gerade sie wurden von dieser objektiven Gefühlsbeschränkung am Unmittelbarsten getroffen. Wo aber der Gesang nur all-

gemeine, nicht individuelle Gefühle, also nur die Bewunderung der Geheimnisse oder Wohlthaten Gottes, den Erbarmensruf an den Erlöser, die Hoffnung auf die zukünftige Seligkeit u. s. w. ausspricht, da bleibt er ausdruckslos, wird selbst allgemein und weit, bewegt sich in langsamen, großen Noten, wird gedehnt und schleppend, affektirt künstlich eine hohle Würde: er kann noch nicht lyrischer Empfindungsgesang, noch nicht Einzelgesang, noch nicht Lied werden, sondern nur übermenschlicher, seraphischer Andachtsgesang, der sich zu den epischen Gattungen der Hymnen, Psalmen, Messen, Miserere's u. s. w. verkörpert. Das aber ist kein christlicher Gesang im tiefern Sinne des Wortes, kein dem Boden des Gemüthslebens entquollener, vom warmen Hauche der Liebe geschwellter; noch weniger ist es echt menschlicher Gesang: denn der ertönt nur, wo der Mensch sich rein als Mensch fühlt, sich allein seinem Gefühl überläßt, wo die Seele selbst zum Ertönen kommt. Sobald aber die Kunst, wie hier, irgend einem Partikularinteresse, einem pädagogischen Zwecke dient, einseitig religiöse Tendenzen vertritt, hört die Freiheit und Unbefangenheit des Gefühls auf und der Gesang wird gemacht, statt daß er sich selbst machen soll, wird hohle Form, statt daß sich dem erfüllten Gefühlsergusse die entsprechende Form von selbst umlegt, wird bloßes Produkt dessen, der ihn macht; und seine Betrachtung bietet weit mehr ethische und historische Gesichtspunkte, als musikalisches Interesse. Auch der damalige Gesang mußte, als ein bloßes Formprodukt der Kirche, nothwendig auch ihren Zuschnitt, ihren äußerlichen Formalismus annehmen. Dasselbe Princip, das die Kirche beseelte, durchdrang auch den Gesang; derselbe Schematismus, der ihren Satzungen und Verrichtungen unabänderlich zu Grunde lag, bannte auch ihn in die gleiche stereotype Form. Ja der ganze Kirchengesang ist selbst, weil es ihm eben an menschlichem Inhalt, an warmem Seelenleben fehlt, das sich ausfüllend in seine Töne hätte ergießen können, abstrakte, leere Form. Denn die im Christenthum liegende Gestaltungskraft, die sich zunächst nur in ihrer Veräußerlichung, in ihrer Negativität, d. h. eben als Kirche zur Erscheinung gebracht hatte, nahm natürlich in allen ihren Bethätigungen nach außen, auf allen Gebieten der sich neu bildenden Kultur und Kunst die gleiche Gestalt an, d. h. sie brachte es wiederum nur zur Form, erschien — in Bezug auf die Musik — als bloße Arbeit am Material, als ein Bauen in Tönen, als Probiren und Berechnen der arithmetischen Tonverhältnisse u. s. w. Der ganze Kirchengesang des Mittelalters hat daher, abgesehen von einzelnen glänzenden

Ausnahmen, das Übergewicht und demzufolge auch seine Bedeutung für die Musikgeschichte wesentlich in der technischen Struktur: er ist vorherrschend Rechenexempel, Tonsatz, Kunstbau — dieselbe verschlungene Systematik in Tönen, wie es die Kirche selbst in Glaubensformeln und ceremoniellen Vorschriften war. Die Musik ist noch ausschließlich Studie, Experiment, architektonischer Grundriß, bleibt noch ganz und gar gefesselt in die Gebundenheit der Formversuche.

Aber welches Bild — fragen wir begierig — sollen wir uns von dem damaligen Gesange machen? Wie mag er, unter dem Zwange der Kirche, geklungen haben? Mit andern Worten: welches war die Form des frühesten abendländischen Kirchengesanges? Welches System lag ihm zu Grunde? Woher waren Tonmaterial, Intervalle, Tonreihen u. s. w. entnommen? Wonach gestaltete man die Melodie? Kannte man schon den Rhythmus? und dergl. Unmöglich gab es damals, in jener tonarmen Zeit, schon ein äußeres Vorbild, nach welchem der Gesang sich hätte richten, oder irgend eine schöpferische Kraft, welche ihm die Form hätte fertig überliefern können — wie also entstand der Gesang? und wer war der Zauberer, der ihn in's Leben rief? — Auf alle diese Fragen dient zur Antwort — und dies muß hier mit aller Entschiedenheit ausgesprochen werden: einzig und allein die Kirche hatte die Macht, das moralische Ansehn unter den Völkern, die energischen Tugenden, dem Gesange seine Form zu geben. Dieselbe Kirche, die den Völkern die Wohlthaten der Kultur überhaupt schenkte, die Völker in ihre sittliche Zucht nahm, die Schätze des klassischen Alterthums in ihren Schooß rettete, den Künsten Schutz und Pflege angedeihen ließ: dieselbe sollte auch die Pflege und Erziehung der Musik übernehmen, dem abendländischen Gesange seine ganze formelle Gestaltung vorschreiben. Dieses Pathos der Andacht, diese Versenkung in den jedesmaligen Zweck, diese Unermüdlichkeit in Erfindung des nöthigen Apparates von Regeln und Normen, diese Unverdrossenheit in Beseitigung der Schwierigkeiten, in Wiederholung der eng gezogenen Aufgaben, um der Stoffe und Formen immer gewisser Herr zu werden — diese frommen, wahrhaft bewundernswürdigen Tugenden besaß keine Anstalt, keine Macht der Welt, außer der Kirche. Es gehörte eben die ganze Energie des kirchlichen Einheitsbewußtseins, der ganze Muth der katholischen Unfehlbarkeit dazu, vor diesem endlos langen Wege der Entwickelung, vor dieser ermüdenden Kleinlichkeit der Versuche nicht zurückzuschrecken. Das ganze organisatorische Genie, welches die Kirche schon in

ihrem eignen Aufbau und in dessen systematischer Gliederung bekundet hatte, mußte sie jetzt aufbieten, um nun auch diesen zweiten Kunstbau, den der Musik, zu Stande zu bringen. Ja man darf geradezu behaupten: die ganze systematische Starrheit der Kirche, die ganze ausschließliche Herrschaft der Form in ihrem Kultus war unerläßlich, wenn der Gesang sich überhaupt bilden, zu einer irgend kunstgemäßen Form zusammenschießen sollte. In dieser Beziehung ist die Kirche dem Gesange dasselbe geworden, was das klassische Alterthum den bildenden Künsten und der Poesie gewesen war, nämlich die propädeutische Vorschule, die gymnastische Bildungs- und Erziehungsanstalt. Anders als auf diese Weise und unter dieser Zucht konnte der Gesang nicht entstehen und es bewährt sich die Richtigkeit des oben ausgesprochenen Satzes, daß die Kirche allein die formgebende Macht des ganzen abendländischen Gesanges geworden ist. Für alle Zeit wird der Kirche der Ruhm bleiben, diesen Kampf mit den etwa widerstrebenden Elementen bestanden, die junge Tonkunst über alle Hemmnisse hinweggetragen zu haben. Denn die Gesetze, auf denen Gesang und Musik überhaupt beruhen, die Feststellung des Tonmaterials, mit dem sie arbeiten, die Formen und Gattungen, zu denen sie sich, je nach dem Bedürfniß des Kultus oder der individuellen Situation, ausgeprägt haben; die ganze Gesetzmäßigkeit der Intervallschritte, die Gliederung der Tongänge zu rhythmischen Sätzen und Perioden, die Zusammenfügung bestimmter Töne zu harmonischen Akkorden — also alles Dasjenige, was den Gesang überhaupt erst zur Kunst macht, ist eine Schöpfung, ein Geschenk der Kirche. Was in der psychischen Organisation der Menschennatur nur vorgebildet lag, was der Instinkt nur bewußtlos fand, das hat die Kirche mit klarer Absicht ergriffen und festgestellt, zur bewußten Regel, zur künstlerischen That und Praxis erhoben. Die Kirche ist die Mutter, die Erzieherin der Tonkunst geworden, der Gesang erwachte im Schooße der Kirche. Aus dem Streben nach einer lautern Verkündigung der heiligen Thatsachen, einer tönendern Verherrlichung der Gottheit, als das bloße Wort der Predigt oder des Gebetes sie geben konnte, aus dem Bemühen, den Gesang des Kultus durch eigne Erfindungen zu erhöhen, das Lob der Gottheit in neuen Zungen zu verkünden, entstand der Kirchengesang des Mittelalters: nach Seiten des Stoffes wie der Einkleidung ist er ein specifisch kirchliches Erzeugniß.

Und diese Energie verdient um so mehr Bewunderung, als der die Kirche beseelende Geist auf weltlichem und künstlerischem Gebiet noth-

wendig unproduktiv war — ebenso unproduktiv, wie einst der starre Theokratismus des Judenthums den feinfühligen, menschlich freien Griechen gegenüber. Der Welt und jeder menschlichen Empfindung abhold, ausschließlich von religiösen Tendenzen, von dem Streben nach ihrer Verherrlichung und Ausbreitung erfüllt, konnte die Kirche nur innerhalb ihres eignen Kreises, nur soweit sich's um Verkündigung des Evangeliums, um Formulirung des Glaubens, um Stiftung von Gemeinden oder frommer Anstalten handelte, schöpferisch sein. Sobald es aber weltliche Dinge betraf und an den offnen Blick in die Welt, an frische Empfänglichkeit für sinnliche Eindrücke, an die leichtbewegliche, gestaltenschaffende Phantasie appellirt wurde, hörte das Vermögen der Kirche auf. Mit der Zerstörung des gesunden Weltsinns, mit der Ächtung der heitern Lebensfreude, des kecken Übermuths waren zugleich die Grundbedingungen für schöpferische Wiedergabe der wirklichen Welt, für freie, idealschöne Kunstdarstellung im Keime erstickt. Tödtete sie aber in ihrer Weltfeindschaft diese Fähigkeiten, so kann dasjenige, was trotzdem auf kirchlichem Boden Künstlerisches entstanden ist, entweder nicht von Männern der Kirche selbst geschaffen worden sein, oder es hat sich, wie in der Musik, auf bloße Formthätigkeit, auf die Arbeit im rohen Stoff, auf berechnete Studien im Tonsatz u. s. w., kurz, auf äußerliches Experimentiren und Bauen beschränkt. Beide Momente, sowohl die Unproduktivität wie der bloße Formalismus der Kirche kommen hier in Betracht. Jene nöthigte sie, das Material anderswoher zu entnehmen, dieser ließ sie die Stufe bloßer Formarchitektur niemals überwinden.

Und diese Aufgabe der Formbildung fiel der Kirche um so ausschließlicher zu, als ihr das Alterthum mit seiner gerade formalen Mustergültigkeit unbekannt blieb. Das Alterthum, mit der harmonischen Gleichstellung von Geist und Sinnlichkeit, hatte aus dieser Verschmelzung von Inhalt und Form die ideale Schönheit geschaffen, zugleich als Norm für die Kunstproduktion aller kommenden Zeitalter, nur — nicht des Mittelalters. Das sollte sich auf einem andern Boden erbauen, aus neuen Quellen schöpfen, an noch ungeschwächten Völkerstämmen seine bildende Kraft erproben; das sollte aus der Vertiefung des Geistes die Menschheit geistig und sittlich neu gebären und die zurückgebliebene Entwickelung des religiösen Elementes nachholen; das sollte die zweite große Kulturphase im geschichtlichen Gange der Menschheit werden, nachdem mit dem hellenischen Alterthum die erste vorübergegangen war. Zu dieser sittlichen Mis-

sion aber bedurfte das Mittelalter der antiken Welt nicht, weil es ihm nicht auf Schönheit, sondern auf Wahrheit, auf Tugend, auf Seligkeit ankam; nicht die schöne Form konnte ihm für seine heiligen Zwecke dienen, sondern nur der Geist, dem, in mißverstandener Einseitigkeit, die Form ein Gleichgültiges, ein Hemmendes, ein Feindliches war. Und nie hat das kirchliche Mittelalter diese Formfeindschaft und die daraus sich ergebende principielle Unschönheit überwunden. Weil die Weltanschauung der Kirche wesentlich die erhabene ist, weil alle ihre Stoffe eine transscendentale Überschwänglichkeit, einen Überschuß an Geist, eine ätherische Verklärung athmen, wachsen sie nie ganz in die Form hinein, wie die menschlich nahen, sinnlich begrenzten Objekte der griechischen Kunst. Der Leib hängt diesen himmlischen Gestalten wie ein geborgter Trödel um, die Farben bleiben blaß, die Glieder eckig und unbeholfen — die Form bleibt unter allen Umständen, zumal im Vergleich mit der idealschönen Antike, unschön: Formlosigkeit bei übergreifendem Inhalt ist die Signatur der mittelalterlichen Kunst. Das einzige Produkt des griechischen Geistes, welches an die Kirche überging, war zugleich das dürftigste der hellenischen Kunst, eins, das ihr wie ein fremdartiger Anhang nachhinkt und mit ihren plastischen Götterbildern nicht entfernt verglichen werden darf — die musikalische Diatonik. In allen übrigen, und gerade in den einflußreichsten Beziehungen ist die Kunst der Hellenen, ist das ganze klassische Alterthum der Kirche des Mittelalters ein weit dahinten liegendes, völlig verschlossenes Land.

Diesen dürftigen Rest nun von alt-griechischer Musik nahm jetzt die Kirche auf, um mit seiner Hülfe den Neubau der Tonkunst aufzuführen. Von den Griechen überkam sie, auf dem Wege schriftlicher Tradition, das diatonische System und die auf ihm beruhende Methode der Melodiebildung, von ihnen die syllabisch recitirende, rhythmisch figurale Textdeklamation mit dem belebenden Wechsel ganzer und halber Noten, von ihnen den typisch monotonen Gesammtcharakter des Gesanges, ja vermuthlich schon ganze Melodien, die sie, bei der eignen Erfindungsarmuth, ihren frommen Kultusgesängen gern einverleibt haben wird. Und selbst Dasjenige, was sie der griechischen Überlieferung an eignen Erfindungen und Formen hinzugefügt hat und womit sie über den griechischen Standpunkt hinausgegangen ist, erinnert immer noch sehr lebhaft an das antike Original und bleibt dem Principe nach mit ihm auf gleicher Linie. Denn die „Kirchentöne“ mit ihren sieben diatonischen Intervallen, die noch unserer

heutigen Skala zu Grunde liegen, sind nur eine ausgedehntere Anwendung der griechischen Intervalleinheit, eine Übertragung dieses Normalmaßes auf eine längere Tonreihe, methodisch aber durchaus nichts Neues. Hatten die Griechen, wie früher angegeben wurde, nur Reihen von Quarten aneinandergefügt, so führte jetzt die Kirche die Reihe der Töne zu sieben fort und schuf sich ihre „Kirchentöne“ dadurch, daß sie jedes der sieben Intervalle zum Grundton einer besondern Tonleiter nahm, ohne jedoch auch die Stellung der beiden „halben Töne“ wechseln zu lassen, wie wir es in unsern Tonleitern thun. Vielmehr behielten die beiden halben Töne durch alle Tonleitern hindurch dieselbe Stelle und gaben dadurch jeder Tonleiter ein besonderes Gepräge, einen eigenthümlichen Charakter und Ausdruck, allen aber, wenigstens für ein modernes Ohr, etwas Fremdartiges und Hartes, das uns heutzutage wie falsch klingt und kaum durch lange Gewöhnung und gewaltsame Selbstverläugnung überwunden wird. Der Übergang aus einer Tonart in eine andere, das flüssige Moduliren durch alle, wie es der heutigen Musik zu Gebote steht, weil deren Tonleitern nur höhere oder tiefere Wiederholungen der einen sind, verbot sich bei den „Kirchentönen“ von selbst. Oder richtiger gesagt: auch bei Ausweichungen und Übergängen blieben die stereotypen Grundintervalle unverändert, ohne daß die so nothwendigen Erhöhungen und Erniedrigungen durch halbe Töne stattgefunden hätten, wodurch natürlich die ursprüngliche Herbheit dieser Musik nur noch greller hervortrat.

Es leuchtet ein, daß sich dieser eigenthümliche Zuschnitt der Tonreihen vor Allem auf die Melodieführung des betreffenden Gesanges übertragen mußte. Die Gesangmelodie war während des Mittelalters — was sie jetzt ist — noch keine seelisch erzeugte, aus der Tiefe der Empfindung geschöpfte Textreproduktion, bewegte sich noch nicht frei durch alle Lagen der Stimme, verfügte noch nicht schrankenlos über den ganzen Apparat der Tonwelt, über den Reichthum der Tonarten und Übergänge, sondern war, ähnlich wie bei den Alten, mehr bloße Tonreihe in streng arithmetischer Succession, eine Folge einfacher Sekundenschritte, vor Allem aber war sie in die bestimmte Grundtonart eingezwängt ohne frei modulirende Ausweichung in verwandte oder gar in entlegene Tonarten. Etwas Zähes und Starres daher, etwas Eingeschnürtes ist allen Melodien jenes Zeitraums aufgedrückt. Aber dies Alles ist, wie gesagt, nur eine Konsequenz und erweiterte Anwendung der griechischen Praxis, kein neues Princip. Ebenso ist die rhythmisch belebte Textrecitation der Ambrosianischen

Gesangmethode bereits in der figuralen Rhythmik des griechischen Gesanges vorgebildet und von der Kirche nur in erweitertem Maßstabe durchgeführt worden, woneben der choralische, in lauter Ganztönen sich fortschleppende Gleichschritt des Gregorianischen Gesanges, obgleich der Zeit nach später fallend, wahrlich nicht als Fortschritt erscheint. Nicht minder sind auch die bestimmten Gattungen des Kirchengesanges, die Sequenzen, Psalmen, Antiphonen u. s. w. nur eine Anwendung der griechischen Melodik auf die speciellen Kultusakte der Kirche und die metrisch begrenzten Kirchentexte. Man sieht, der griechische Gesang ist das Fundament, die formale Basis des ganzen mittelalterlichen Kirchengesanges und dieser selbst nur die christliche Redaktion des antiken.

Einzelnes in der formalen Anlage des Kirchengesanges ist höchst wahrscheinlich aus dem hebräischen und dem altchristlichen Tempelgesange entlehnt, an dessen ursprünglicher Einrichtung die Juden auch in der Zerstreuung werden festgehalten haben. Denn der monotheistische Gottesglaube und der Tempelkultus mit seinen von Gott vorgeschriebenen Formen war den Juden das Heiligste und blieb, nebst den ehrwürdigen patriarchalischen Erinnerungen, auch in der Diaspora ihr einziger Ersatz für das ihnen entrissene Vaterland, für die zertretene nationale Einheit; und hartnäckige Zähigkeit im Festhalten am Ererbten gehörte von jeher zu den Tugenden dieses vielgeprüften Volkes. Jedenfalls also werden sie ihre psalmodischen Weisen auch in der Zerstreuung fortgesungen und mit ihnen der Kirche ein willkommnes Element zur Gestaltung ihres eignen Gesanges geboten haben. Die Übereinstimmung der Kirchenweisen mit den hebräischen Psalmgesängen: die gleichen Intervallschritte, die gleiche Tondauer und Rhythmik, die gleiche Würde und Feierlichkeit der Gesammthaltung, aber freilich auch die Monotonie und vage Ausdruckslosigkeit auf beiden Seiten unterstützen unsere Vermuthung. Selbst bestimmte Formen des mittelalterlichen Kirchengesanges weisen unzweideutig auf jüdischen Ursprung zurück. Den zweitheiligen Parallelismus der hebräischen Psalmtexte, die in ihrer ersten Hälfte aus zwei sich rhythmisch entsprechenden Gliedern und in der zweiten Hälfte aus einem selbständigen, die Gedankenreihe abschließenden Gliede bestehen, wollen wir übergehen, da die kirchliche Gesanggattung der „Sequenzen“, deren erste Hälfte gleichfalls aus zwei analogen Textzeilen nach einer Melodie besteht, während die zweite Hälfte, mit einer Textzeile, nach einer andern Melodie gesungen wird, sich formell nach einem andern Muster gebildet hat.

Wohl aber darf man an die mittelalterlichen Antiphonen, die aus dem jüdischen und altchristlichen Wechselgesange entsprangen, an das melismatisch figurirte Neumen vor der Schlußfermate, an das refrainartige Schlußalleluja und Schlußamen der Gemeinde im Psalmgesange erinnern, welche Formen sämmtlich auf altjüdischen Gebrauch und Ursprung zurückdeuten.

Angesichts solcher Thatsachen lernt man an das planvolle Walten des göttlichen Weltgeistes glauben, der zwar überall Geschlechter und Kulturphasen vernichtet, sobald ihre Zeit erfüllt ist, immer aber auch Dasjenige aus dem Untergange rettet, was sich Wahres und Gehaltvolles aus dem geschichtlichen Verlaufe niedergeschlagen hat, um es künftigen Generationen zu Gute kommen zu lassen. Denn sicherlich ist die Einverleibung Griechenlands in das römische Weltreich und die zerstreuende Auflösung der jüdischen Nation über den Erdkreis nicht deshalb geschehen, um der römischen Herrschaft bloß zur äußern Gebietserweiterung zu dienen, oder um den Fluch des göttlichen Strafgerichts an dem abgöttischen Volke der Welt recht überzeugend vor Augen zu stellen, sondern zu dem ideellen Zwecke, die Kultur der beiden genannten Völker und deren entwickelungsfähige Bildungselemente der übrigen Welt mitzutheilen, zunächst den Römern und später den germanischen Stämmen. Auf diese Weise ist mit griechischer Philosophie und Kunst auch die Diatonik der griechischen Musik zu Völkern getragen worden, deren Kunstschöpfungen in formeller Hinsicht ohne diese Annahme geradezu unerklärlich sein würden.

Aber selbst mit der vollen Übernahme des antiken Gesanges blieb der Kirche noch immer genug zu thun, wollte sie ihren eignen Gesang zu wirklicher Kunst erheben und ihn zu einem würdigen Gefäße für den erhabenen Glaubensinhalt ausbauen. Der griechische Gesang war für den kirchlichen Nichts weiter als die Basis, der bloße Ausgangspunkt, ein ungefähres Vorbild. Regten sich in der Kirche erst höhere Bedürfnisse, ahnte sie erst das Wehen der Empfindung und strebte sie bereits nach einem entsprechenden, tiefern Ausdruck für letztere, dachte sie allmälig auch an geschmeidigen Fluß, an fesselnden Wohllaut der Melodie, so genügte ihr die eintönige Typik der griechischen und hebräischen Weisen nicht mehr und sie mußte neue, zweckentsprechendere erfinden und, um solche schaffen zu können, das gesammte Tonmaterial noch ein Mal von Grund aus konstruiren, theoretisch normiren und feststellen, kurz, noch

ein Mal ganz von vorn anfangen. Sie mußte die einfachen Intervalle arithmetisch ermitteln und zu Tonreihen aneinander fügen, die zusammenklingenden und mißklingenden Töne verbinden oder scheiden lernen, neben dem physischen Klangorgan der Singstimme auch künstliche Tonwerkzeuge schaffen, zur sichern Feststellung und Verbreitung des gewonnenen Materials eine verständliche Zeichenschrift einführen — mit einem Wort: den ganzen rohen Fundamentalbau der Musik mußte sie legen, in einer Zeit legen, wo die übrigen Künste schon unsterbliche Meisterwerke geschaffen hatten und die abendländische Menschheit sich auf allen Gebieten einer schon vorgeschrittenen Bildung erfreute. Die Elementarstufe bloßer Formbildung, welche die plastischen Künste und die Poesie schon im frühen Alterthum überwunden hatten, stand der Musik erst jetzt bevor; der Gesang lernte erst lallen und sprechen, während die Schwesterkünste schon längst in den vollen, lauten Ergüssen ihrer Werke zur Welt redeten.

Hatte sich die Kirche auf diese Weise bei ihren musikalischen Bestrebungen zunächst in reinen Formstudien abzumühen, so konnte sie auch dem jungen Gesange noch Nichts weiter geben, als eben nur die Form: die Aneinanderfügung der Töne zu Reihen, die Begrenzung dieser Reihen zu Perioden u. s. w., kurz, die äußerlichste, rein tonliche Existenz. Und in dieser Beziehung ist es höchst bezeichnend, daß der Kirche die Entwickelung der Musik genau so lange anvertraut blieb, als sich's in letzterer eben nur um die Grundlegung der Form und deren einfachsten Ausbau handelte; sobald aber die Empfindung sich der Musik erschloß und im Gesange wirklich seelisch gesprochen werden sollte, emancipirte sich die Musik von der Kirche und stellte sich auf ihre eignen Füße. In Beziehung auf den Gesang aber bekundet sich der Formalismus der Kirche darin, daß die frommen Texte im Gesange nicht zum Ausdruck kommen, dem Gemüthe durch den Gesang nicht näher gebracht werden: sie bleiben für sich, müssen für sich verstanden und gefühlt werden. Und ebenso ist der Gesang ein für sich bestehendes Gebilde, ohne inneres Verhältniß zum Texte, vielmehr ihm nur ganz äußerlich untergelegt — eine unterschiedslose Reihe nahe beieinander liegender Töne, deren Interesse für die Erfinder einzig darin lag, sie mechanisch zusammenzufügen, und bei denen die Gemeinde keinen andern Reiz empfand, als sie nach Vorschrift der Kirche gedankenlos hinzusingen. Solch rein mechanisch gebauter, akustisch geübter Gesang aber, ohne entsprechenden Ausdruck für die Text-

worte und ohne Beziehung zu den singenden Individuen, blieb nothwendig monoton und konnte nicht anders als gleichgültig aufgenommen werden — ganz, wie das starre Dogma, wie der zu blendendem Pomp veräußerlichte Kultus. Die Melodie dieses Gesanges beschränkt sich, wie gesagt, auf gedehnte, inhaltlose Tongänge, die, syllabisch an den Text gebunden, sich in engen, an einander klebenden Intervallen, zusammengedrückt und niedergehalten dahinschleppen. Der Rhythmus, dessen gliedernde und belebende Einschnitte aus diesen seelenlosen Tongängen noch nirgends emportauchen, reducirt sich auf die Ruhepunkte am Schluß der Textzeilen und Strophen. Die dynamischen Verhältnisse der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche der Töne schlummern vollends noch in der trägen Monotonie der Tonreihen. Der Gesammtcharakter und Eindruck ist hohle Feierlichkeit und düsterer Ernst, eben weil der unendlich tiefe Glaubensinhalt der religiösen Texte unausgesprochen bleibt, weil jede individuelle Gefühlsregung, jede Anwandlung von innerer Herzensfreudigkeit principiell ausgeschlossen ist.

Am Wenigsten trifft dieser Vorwurf lebloser Formstarrheit den frühern Kirchengesang, den Ambrosianischen. Er knüpfte noch, ebenso christlich weise als weltlich klug, an den ältesten rhythmischen Volksgesang und legte nicht nur seinen frommen Melodien, den choralähnlichen Psalmen und den liedähnlichen Hymnen, die schon das Urchristenthum in seinen Versammlungen gesungen hatte, den lebendigen Rhythmus des Volksgesanges unter, sondern ließ sie auch, wenn gleich lateinisch, von der ganzen Gemeinde singen, während der Kirchengesang im Abendlande vorher nur durch Vorsänger oder Kleriker, mit fast gänzlicher Ausschließung der Gemeinde, besorgt worden war. In diesem Ambrosianischen Kirchengesange ist noch ein Herzschlag urchristlicher Glaubensfrische, noch ein Zug gesunder Weltlichkeit und naturgemäßen Zusammenhanges mit dem Volke, das ja die Kirche dem Evangelium gewinnen, durch das Evangelium verklären wollte. So singt er denn seine einstimmigen Weisen, als munterer Figuralgesang, in Tönen von verschiedener Zeitdauer, in ganzen und halben, langen und halblangen Noten, kennt also auch schon die Gliederung in lauter gleichlange Takte und die gleichmäßige Bewegung des Zeitmaßes — daher auch Mensuralgesang genannt — und athmet somit schon jene Beseelung, die der Mensch, und zumal das natürlich empfindende Volksgemüth allen seinen Äußerungen zu geben trachtet und die ihm etwas von außen Dargebotenes, wenn es die gleiche Beseelung ath-

met, von vorn herein empfiehlt. Bei dieser rhythmischen Belebtheit übersieht man es, daß der Ambrosianische Gesang im Übrigen noch ohne Mannigfaltigkeit war und sich z. B. auf die vier frühesten von Ambrosius eingeführten Kirchentonarten von d e f und g beschränkte.

Leider jedoch hat sich dieser Gesang seit seiner Einführung durch Ambrosius (340—397) nur wenige Jahrhunderte im Gebrauch der Kirche erhalten. Denn bald erblickte man die Gefahr allzugroßer Beweglichkeit, weltlicher Entartung in ihm und fürchtete, dies sündhafte Element möchte mit ihm gemeindeverderblich in die Kirche überhaupt eindringen. Auch erschien allmälig die sinnliche, rohe Volksgemeinde selbst als ein unwürdiges Organ für seine Ausführung, und so ließ man denn fortan den Kirchengesang durch die Vorsänger oder den Sängerchor ausführen und gestattete der Gemeinde nur die dürftige Intonation der Schlußworte, des Amen, Alleluja, Kyrie u. s. w. Nur für einzelne Gattungen des gottesdienstlichen Gesanges, wie für die Kollekten, Responsorien u. s. w., blieb der Ambrosianische Gesang, etwa bis in's 13te Jahrhundert, mehr geduldet als anerkannt, im Gebrauch. Aber gerade dies halbe, vereinzelte Fortglimmen sollte nicht bloß ihm selbst, dem Ambrosianischen Gesange, zu neuen Triumphen verhelfen, sondern für die ganze spätere Gesangentwickelung höchst folgenreich werden. Denn an ihn knüpfte der Volksgesang an, als er sich aus der Unnatur der Gregorianischen Methode zu emancipiren und sich wieder in volksthümliche Weisen zu kleiden suchte. Der spätere, sich wieder zu gesunder Rhythmik hindurchfindende Volksgesang und das aus ihm sich entpuppende, schon melodisch und rhythmisch ansprechende Volkslied verdanken ihr Erwachen nicht zum kleinsten Theil dem nie ganz untergegangenen Ambrosianischen Gesange.

In der allgemeinen Praxis jedoch war er schon lange zuvor von dem Gregorianischen Gesange bei Seite geschoben worden, d. h. von demjenigen, der, durch Papst Gregor den Großen (590—604) eingeführt, jeden Zusammenhang mit der Welt und dem Volksleben von vorn herein durchschnitt, jeder Versuchung zur Verweltlichung von vorn herein entsagte und nur die Würde der Kirche und das Gesammtbewußtsein der Gemeinde zu repräsentiren strebte. Ihm vor Allem ist das hohle Pathos eigen, das immer da entsteht, wo kein Inhalt oder keine Vertiefung in den Inhalt stattfindet und demzufolge die leere Form sich zur Weite und Größe der äußern Erscheinung aufbläht. Auf den vollständigen sieben Tonarten oder „Kirchentönen" aufgebaut, zu denen Gregor die vier Am-

brosianischen, durch Hinzufügung der Tonleitern von a h und c ergänzt hatte, in lauter langen Tönen von gleicher Dauer sich dahindehnend, die in stolzer Würde nicht einmal auf den Wortsinn Rücksicht nehmen und selbst die metrischen Unterschiede der betonten und unbetonten Sylben gleichgültig übersehen, daher auch ohne Zeitmaß und Takteintheilung, schleppt sich dieser affektirt feierliche Gesang mit unerschütterlichem Gleichschritt dahin, einzig und allein passend für den Massengesang der noch ungeübten Gemeinde — deshalb cantus choralis genannt — und in den breiten, imposanten Strom seines Unisono all die individuellen Schattirungen von eignem Glauben, subjektivem Gefühl, weltlichen Nebengedanken u. s. f. erbarmungslos hinabziehend, um auf diese Weise die Gemeinde sich als eine gläubige Masse, als ein Abbild der einen, allgemeinen, weltbeherrschenden Kirche fühlen zu lassen. Ohne seelisch ansprechende Melodie, ohne lebendig gliedernden Rhythmus, ohne den leisesten Anklang der Sinnverschiedenheiten des Textes war dieser Gesang ein treues Echo der Kirche, unnahbar erhaben, wie die himmlischen Mächte der dreieinigen Gottheit, beziehungslos kalt dem Subjekte gegenüber, wie die unbegreiflichen Mysterien der Kirche, ausdruckslos, wie die bloß mechanischen Verrichtungen ihres Kultus, die, von den Händen der Priester vollzogen und von der gedankenlos gläubigen Gemeinde bloß angestaunt, das Gemüth des Einzelnen völlig ungerührt ließen. Kurz, wie die Kirche zu reinen Formen veräußerlicht war, so ist auch dieser einstimmige, monotone, despotisch zwingende Gesang leere Form, inhaltlose Architektur in Tönen. Abgesehen von einzelnen Gesanggattungen, die, wie gesagt, Ambrosianisch recitirt wurden, ist der eigentliche Gemeindegesang der Psalmen und Hymnen seit den Zeiten Gregor's das ganze Mittelalter hindurch in dieser rhythmenlosen Weise gesungen worden. Das treueste Bild derselben geben die altkirchlichen „Sequenzen" und „Prosen": taktlose Tonfolgen in lauter gleich langen Noten und meist in Sekundenschritten, seltner in weitern Intervallen und immer nur innerhalb einer Quinte, höchstens einer Oktave; ein musikalischer Ruhepunkt nur bei den Strophenschlüssen der Texte, sonst bloß eine unterschiedslose Kette nichtssagender Töne — was kann es Lebloseres, Empfindungsärmeres geben als solchen Gesang! Dafür aber war er ein um so treueres Abbild der Kirche, ihrer leeren Größe und Weite, ihrer kalten Strenge und Starrheit. Gedehnt und niedergehalten, beziehungs- und ausdruckslos, repräsentirt er ganz jenen forcirten Ernst, jenes künstliche Pathos der Religion, das selbst die

unschuldigste Regung von menschlichem Gefühl sofort niederkämpft, als schäme man sich seines natürlichen Verhaltens, als versündige man sich durch das bloße Menschsein an seiner himmlischen Berufung.

In der Konsequenz dieser Gesangmethode liegt es denn unvermeidlich und hat bei der damaligen Armuth an Produktivität nichts Befremdliches, daß der abendländische Kirchengesang, ähnlich wie einst der Gesang der Griechen und Juden, sich auf eine Anzahl typischer Melodien beschränkt haben wird, die, nur nach Grundstimmungen gruppirt, immer gleich eine ganze Anzahl verwandter Texte unter sich befaßten und von denen man, je nach den wechselnden Akten des Kultus, bald die eine, bald die andere anstimmte. Der einen Gesangweise legte man etwa sämmtliche Texte unter, welche einen erhabenen Inhalt hatten, eine zweite wurde vielleicht auf diejenigen gesungen, in denen sich eine fröhliche, lobpreisende Stimmung kundgab u. s. w. Und selbst, wo die Melodien nicht typisch sind, sondern für den jedesmaligen Text erfunden wurden, tragen sie doch nur einen typischen und symbolischen Charakter, indem sie den Wortsinn nicht etwa musikalisch zur Anschauung bringen, sondern ihn nur mit einem beziehungslosen Getön umschweben, so daß ihn der Singende sich anderweitig durch Nachdenken und Phantasie vermitteln muß.

Außerhalb und neben der Kirche aber, als der allmächtigen Beherrscherin der damaligen Menschheit, stand als zweiter Faktor des abendländischen Kulturlebens das Volk, das nicht mehr eine künstlich verbundene Gemeinschaft zu einem ethischen Zwecke ist wie die Kirche, sondern die von Natur vorhandene Masse der Menschheit, die deshalb auch der Repräsentant der Natur im Gegensatz zur Kultur ist, der Repräsentant alles echt Menschlichen, wie sich's auf dem Standpunkte der Natürlichkeit äußert, ehe es in die höhere Luftschicht der klärenden und abkühlenden Reflexion hinaufgehoben wird. Das Alterthum kannte diese Scheidung nicht, da war, so zu sagen, das Volk zugleich die Kirche: Jeder trug seinen naiven Glauben in sich und übte Gebet und Opfer mit freier Pietät und nach Bedürfniß aus. Jetzt aber trat die Masse der Menschheit als natürliche und angeblich sündhafte der Kirche, als der einzigen Verkörperung des Christenthums, als der religiösen Zucht- und Erziehungsanstalt der Völker gegenüber. Und wenn gleich die Kirche das Evangelium unter die heidnischen Stämme trug und diese ihren Übertritt zum Christenthum, ihren Gehorsam gegen die Satzungen der Kirche betheuerten, so kam es doch nirgends zur völligen Verschmelzung beider Seiten: die Kirche

bewahrte ihre strenge Hoheit und ihre dem Volke unverständlichen Geheimnisse; und das Volk, das in der geforderten religiösen Einseitigkeit nie ganz aufgeht, behielt Erinnerungen und Gebräuche seines alten Glaubens, ja behielt seine ganze ungezähmte und unvertilgbare Natürlichkeit: es blieb ihm seine Sinnlichkeit und Kraft, jedem Einzelnen sein individuelles Gefühl, seine persönliche Überzeugung. Dadurch aber wird das Volk zu einer Art Naturwesen, zu einer sittlich berechtigten, göttlich anerkannten Macht, auch dazu berechtigt, seine angeborene Eigenartigkeit neben der Kirche geltend zu machen, sich mit seinen innersten Geheimnissen unberührt von der Kirche zu behaupten. Denn aufrichtig gesprochen: über diese rein menschliche Seite im Volke hat die Kirche keinerlei Gewalt. Sie kann, bei Lichte besehen, immer nur eine äußere Autorität, eine oberflächliche Korrektionsanstalt für die Sittlichkeit, nur eine Kontrole über die sichtbaren Formen des Glaubens und der Frömmigkeit sein. Nur soweit sich die Religiosität in formulirten Bekenntnissen auszusprechen, bestimmte Ceremonien zu beobachten hat, kann die Kirche sie vorschreiben und beaufsichtigen. Von da an aber, wo der Glaube selbsterrungene Überzeugung, fromme Gemüthsrichtung, die Frömmigkeit ein unsichtbarer Gottesdienst des Herzens ist — und dies allein ist doch die rechte Frömmigkeit — hört Urtheilsspruch und Strafgewalt der Kirche auf. Im letzten Grunde ist selbst der bigotteste Kirchenbesucher, der andächtigste Beter ein freies Individuum mit eignem Nachdenken, mit selbsterworbenen Grundsätzen, so gut, wie der völlig Unkirchliche ein wahrhaft lautrer Mensch sein kann; und Glaube und Frömmigkeit bleiben schließlich ein rein inwendiger Prozeß, ein unbelauschtes Mysterium des Gemüthes. Die Kirche kann soviel dekretiren oder aushorchen, als sie will, der Gläubige sich noch so eifrig und devot geberden: zuletzt bleibt in ihm doch etwas zurück, worüber nicht Könige noch Kirchen Macht haben, eine letzte Provinz, ein schmaler Fußbreit Erde, wo er einzig und allein vor seinem Gott und seinem Gewissen steht, wo er sein eigner Herr und Gebieter, sein eigner Gesetzgeber und Richter ist — das Geheimniß seines Herzens, seiner Subjektivität. Alles echt Menschliche, Alles, was dem Menschen als freiem Individuum eigen ist, liegt auf diesem Boden: sein gesundes Gefühl, seine wohlwollende Gesinnung, sein unbestechliches Urtheil, sein freier Entschluß; und wo er sich dieser seiner Menschlichkeit unbefangen überläßt oder für seine Überzeugung einzutreten gezwungen wird, bricht diese seine innerste Natur, die

zugleich sein bestes Theil ist, mit ursprünglichem Drange, kräftig und ohne Scheu hervor, trotz Kirche und kirchlicher Schreckmittel.

Hier im Volke war daher, unabhängig von dem aufgedrungenen oder freiwillig angenommenen Kirchenglauben, die reine Naturseite der Menschheit, also die sinnliche Frische und Kraft, die individuelle Empfindung, das eigne Nachdenken lebendig geblieben. Unbeirrt durch diktatorische Machtsprüche, unabhängig von kirchlichem Zwange, hatte das Volk gesunden Sinn, keckes Lebensgefühl aus eigner Kraft bewahrt; hier im Volke allein war noch Unmittelbarkeit der Anschauung, anerschaffene Frische der Empfindung; durch Daseinsfreude und Thatkraft bezeugte der Naturmensch, daß auch die Welt, die von der Kirche geschmähete Welt durch Gottes Ordnung schön und nothwendig sei. Hier allein, und nicht in der Kirche, konnte daher die lyrische Empfindung sich regen, hier die ersten Athemzüge künstlerischer Produktion, die frühesten Versuche der Naturvölker in der Dichtung, im Gesange, im Tanz sich hervorwagen; hier ahnen wir auch die Möglichkeit zum Einzelgesange und es öffnet sich der erste Durchblick auf das Lied und auf den fern dämmernden Höhenzug seiner Entwickelung. Wir glauben daran, daß von diesem Boden, von diesem Punkte aus der Gesang einmal zur schönen Kunst werde gedeihen, das Lied, diese frischeste Stimme der noch ungebrochnen Naturkraft, sich auch musikalisch zur wirklichen Herzenssprache werde entfalten können.

Zur Verwirklichung dieser Möglichkeit aber war kein Volksstamm mehr berufen, als der germanische, der sich in die landschaftlich geschiedenen Deutschen, Celten, Gallier, Briten, Skandinavier u. s. w. spaltet: deshalb berufen, weil in diesen Völkern gerade das Gemüth in besonderer Stärke und Empfänglichkeit vertreten war und weil sie, bei ihrer lokalen Entfernung von den Ländern der alten Welt, von Italien und Griechenland, am Wenigsten von klassischen Einflüssen berührt waren und deshalb zu jeder freischöpferischen Thätigkeit, besonders zu einer eigenartigen Pflege der Dichtkunst und Musik das unbefangenste Naturell mitbrachten. Auch sind gerade diese Völker — man denke an die Skandinavier und Hochschotten mit ihren uralten Originalweisen! — durch fremde Einwanderungen am Wenigsten verunreinigt und beeinträchtigt worden und haben ihre angestammte Heimath am Wenigsten verlassen. Allerdings ist die geschichtliche Existenz der Germanen von weit späterm Datum, ihre heidnische Vorkultur ruht auf ganz andern Principien, ist von andern Anschauungen genährt worden, als die der orientalischen Griechen und Juden.

Auch waren diese Spätlinge der Bildung nicht durch den Glauben an einen Gott, nicht durch den Umgang mit phantasiegebornen, menschlich schönen Göttergestalten für eine edle, idealisirende Kunstthätigkeit großgezogen worden. Vielmehr steckten sie noch ganz in dem rohen Paganismus der als göttlich verehrten Naturmächte, übten, in Thierfelle gehüllt und in Erdhöhlen oder Wäldern hausend, die wilden Urbeschäftigungen der Jagd, der Kriegführung mit Pfeilen und Keule, huldigten einer fast spartanisch rauhen Kindererziehung u. s. w. Aber der Kern in dieser rauhen Schale, das Gemüth, welches hinter dieser abstoßenden Außenseite schlummerte, war um so reicher, um so schöpferischer angelegt und damit diesen Völkern zugleich eine Befähigung für Musik und Gesang verliehen, der sogar die ganze spätere Entwickelung dieser Kunst fast ausschließlich anvertraut sein sollte.

Nicht ganz das Gleiche gilt von den südeuropäischen Romanen, die, unter einem mildern Klima lebend, von der freigebigen Natur ihre Bedürfnisse fast ohne körperliche Anstrengung und ohne Aufwand geistigen Nachdenkens empfingen und denen die sich fast immer gleichbleibende Vegetation den gemüthvollen Wechsel des Naturlebens und den analogen Wechsel mitfühlender Seelenstimmungen versagt hatte. Dagegen haben sie, als die nächsten Erben des klassischen Alterthums und vorzugsweise mit plastischem Formsinn ausgestattet — in der Poesie z. B. für künstlichen Versbau vorzüglich befähigt — vorherrschend die formelle Seite der Musik übernommen. In der Geschichte des Gesanges waren sie die Ersten, die ihn künstlerisch kultivirten und zu einer festen Kunstform banden. Hinsichtlich der Entwickelung des Liedes jedoch sind sie nur am Anfang dieses Verlaufs von bestimmender Wichtigkeit geworden: die ältesten Volkslieder, von denen die abendländische Musik überhaupt weiß, waren französischen Ursprungs; und auch in der Kunstdichtung sind die französischen Provençalen, der Zeit wie der formalen Gewandtheit nach, den deutschen Minnesängern voraus gewesen. Aber schon Dasjenige, was in der französischen Literatur ungefähr den deutschen „Meistersängern“ entspricht und ziemlich gleichzeitig mit diesen fällt, hat dem Liede bereits ganz entsagt und steht mit diesem noch weit weniger in Beziehung, als die „Gesänge“ der deutschen Handwerker. Und verfolgen wir die Entwickelung des Liedes noch weiter, so zieht sie sich immer mehr vom französischen Boden zurück und koncentrirt sich immer ausschließlicher auf Deutschland. Noch weniger schöpferisch hat sich Italien an der Gestaltung des Liedes

betheiligt. Nur über einige Jahrhunderte der italienischen Kunstgeschichte fällt ein Strahl von origineller Produktivität im Liede, und auch dies nur nach formaler Seite, während ein innerer Zuwachs von dort sich nirgends nachweisen läßt. Wo außerhalb Deutschlands das Lied überhaupt hervorgetreten ist, war es entweder nur das einfache Volkslied, oder es war ein Kunstlied, das sich zur Unnatur seiner Gattung verkehrt — also das Lied entweder nur in kunstloser Naivetät, oder in der gewaltthätigen Verrenkung hochgeschraubter Kunststudien. Und dies ist denn überhaupt der Zuschnitt der Musik bei den romanischen Völkern: sie ist entweder volksthümlich naturalistisch oder formell äußerlich geblieben. Die innere Seite der Musik dagegen, die Wärme der Empfindung, das Pathos der Leidenschaft ist niemals ihre Stärke gewesen; wo die Romanen dergleichen erstrebten, kamen sie wiederum nicht über äußerliche Reize, über den melodiösen Wohlklang, über gewaltsame, lärmende Effekte u. s. w. hinaus. Immer war die Musik Italiens und Frankreichs mehr eine Architektur in Tönen, mehr bezaubernde, täuschende Klangschönheit, als Sprache des Herzens oder Dolmetscherin der Leidenschaft, dort mehr in weichem Melodienschmelz, hier in scharf pointirter, pikanter Rhythmik hervortretend. Ein isolirt stehender, ehrwürdiger Wunderbau bleibt daneben allerdings die altitalienische Kirchenmusik. Diese Messen und Psalmen und Miserere's in ihrem kontrapunktischen Kunstgefüge und ihrer herben, fast übermenschlichen Erhabenheit, in denen die architektonische Meisterschaft mit dem Geiste kirchlicher Hoheit und Unfehlbarkeit auf räthselhafte und in dieser Art einzige Weise verschmolzen erscheint, sind ein Meteor, außerhalb allen Zusammenhangs mit der ganzen spätern Entwickelung, sind Gefäße voll göttlichen Tiefsinns, sowohl hinsichtlich der frommen Empfindung wie der musikalischen Struktur. Die musikgeschichtliche Bedeutung der Romanen im Ganzen aber wird immer auf Seiten der Form gesucht werden müssen.

Das direkte Gegentheil zu ihnen und damit zugleich ihre Ergänzung bilden die mittel- und nordeuropäischen Germanen, vornehmlich die Deutschen im engern Sinne. Die Begabung dieser Stämme neigt, wie gesagt, überwiegend nach Seiten des Innern, des Gemüthslebens, der subjektiven Empfindung, wogegen sinnliches Schönheitsgefühl, plastische Gestaltungskraft weniger ihre Stärke ist. Genialer Tiefsinn der Erfindung, Innigkeit und Gluth des Gefühls zeichnen diese Völker auch künstlerisch aus, während die Verwirklichung der Gedanken zur ästhetischen That, die Heraus-

arbeitung des Gefühls zu reiner Formschönheit nicht auf gleicher Linie damit steht. Und diese glückliche Gemüthsbegabung wurde bei ihnen durch entsprechende Natur- und Bodenverhältnisse auf das Anregendste unterstützt. Die Deutschen besonders, diese Repräsentanten aller Kultur- und Kunstentwickelung vom Mittelalter bis auf die Gegenwart, waren so glücklich in Gauen zu wohnen, welche die eroberungssüchtigen Römer noch nicht ausgesogen hatten und die ihnen daher eine völlige Neuschöpfung ihrer jungen Kultur von Grund aus verstatteten. Dazu kam, daß sie mehr nach dem rauhen Norden hinauf verlegt und dadurch auf den Kampf mit einer feindlichen Natur, auf die saure Arbeit am Boden, auf den mühsamen Gewinn des Lebensunterhalts, kurz, auf eine Anspannung aller ihrer Kräfte hingewiesen waren; daß sie unter einem Himmel wohnten, der mit dem wechselnden Stande der Sonne zugleich einen Wechsel des Naturlebens, der Jahreszeiten mit sich führte, welcher vor Allem dem Gemüthe reiche Nahrung bot. Die Erwartung des Sprossens und Grünens im Lenze, dessen Eintritt sie mit der Wintersonnenwende durch sinnreiche Naturfeste begrüßten; der freudenreiche, unbehinderte Genuß des völlig entfalteten Sommers mit seiner laubigen Baumfülle und der ungehemmten Freiheit des Umherschweifens; das allmälige Hinwelken des Naturschmuckes im Herbst und seine reich schattirte Farbenpracht; die eisig starre Kälte des Winters mit seiner häuslichen und geselligen Eingezogenheit — dies Alles erhielt das Gemüth in fortwährendem Schwanken zwischen verschiedenen Stimmungen und verlieh ihm eine sinnende Beschaulichkeit, ein Mitgefühl mit der Außenwelt, das nothwendig auch auf ihr ethisches Verhalten, auf ihre Herzensbildung heilsam einwirken mußte. Die Deutschen sind es daher auch, bei denen wir den Gesang sich zuerst zur Sprache der Empfindung, zur melodiösen Schönheit läutern sehen: sie sind, wenn auch nicht die frühesten, so doch die glücklichsten Erfinder des Volksliedes, die fleißigsten Pfleger des spätern Kunstliedes, zumal des Liebesliedes, geworden. Ihnen verdanken wir den Choral, das Oratorium, die Oper, soweit sie dramatischen Inhalt oder musikalischen Werth hat, ihnen endlich die ganze neuere Instrumentalmusik, diese Sprache der Gefühle ohne Worte, dies luftig bewegliche, gestaltenreiche, nimmer müde Tonspiel, das seinen geheimnißvollen oder unerreichbaren Gefühlsinhalt in immer neuem Anlauf resultatlos zu verkörpern trachtet.

Diese gemüthvoll organisirten Völker sind demnach auch die ersten und einzigen, bei denen sich das Gefühl nicht bloß einen musikalischen

Wiederklang im Volksgesange giebt, sondern auch diesen naiven und im Ganzen rohen Naturgesang zum edeln Kunstgesange, zum Ausdruck der geläuterten Empfindung fortbildet. Zwar hat, bezüglich des Liedes, auch Deutschland ein Durchgangsstadium der Verirrung durchlaufen. Aber im Ganzen ist es doch das einzige Land, wo beide Richtungen, Volkslied wie Kunstlied, sich nicht nur zu allen Zeiten lebendig neben einander fortentwickelt, sondern sich zugleich, durch alle nothwendigen Stufen des Prozesses hindurch, zu ihrer Wahrheit, zum Ideal ihrer Gattung herausgestaltet haben. Dies geschah allerdings auf der Vorstufe der Kultur, so lange die Völker von den bildenden Einflüssen des Christenthums und der Kirche unberührt blieben, noch nicht. Auch für den Volksgesang waren die Stoffe, ähnlich wie für den Kirchengesang, übermenschliche oder doch national weite und allgemeine, die nur die Gesammtmasse des Volkes betrafen, noch nicht den Einzelnen persönlich erregten; Stoffe, die bei der Gleichartigkeit der äußern Veranlassungen und bei der noch völligen Kunstlosigkeit des Gesanges sich auch noch nicht zu so mannigfachen Gattungen gliederten, wie es im Kirchengesange der Fall war, wo schon die verschiedenen Kultusakte getrennte Gesangformen herbeiführten. Man betete zu den Naturgöttern, dankte ihnen für Wohlthaten und Erfolge, bat sie um Abwendung drohenden Unglücks u. s. w.; man pries die Helden und Sieger ob ihrer Kraft und Tapferkeit; man entflammte vor der Schlacht den Muth durch kriegerisches Feldgeschrei, erhöhete durch Gesang die heitere Feststimmung bei Gelagen und Gastmählern — Alles Stoffe von nationaler und patriotischer oder von allgemein menschlicher Weite — eine weltliche Epik, wie die Stoffe des Kirchengesanges religiöse Epik waren. Auch die praktische Ausübung des Volksgesanges war ganz die nämliche, wie im Kirchengesange. Was der gemeinschaftliche Glaube Aller war, woran Alle persönlich Theil genommen hatten oder was sie durch Überlieferung im Gedächtniß trugen, mußte auch von der Gesammtheit des Stammes, des Kriegsheeres, der Festversammlung ausgeführt werden und konnte dies nicht anders, als in roher, naturalistischer Einstimmigkeit und in einfachster, Allen geläufiger Rhythmik — natürlich auch nicht in mysteriösem Latein, sondern in der eignen, allverständlichen Landessprache.

Wie aber mag dieser älteste Volksgesang geklungen haben? Nach welchem System oder aus welcher gestaltenden Kraft mögen seine Melodien erfunden worden sein? Und waren es überhaupt schon Melodien,

und von welchem Zuschnitt und Charakter? — Ist ferner der älteste Volksgesang ein durchaus originelles Gewächs gewesen oder durch äußere Einflüsse, etwa den Kirchengesang, bestimmt worden? Hat der Urgesang der Völker einen ähnlichen Anlehnungspunkt, ein ebenso entgegenkommendes Vorbild gehabt, wie der Kirchengesang es in der Musik der Griechen besaß? —

Nun, worauf die gesunde Vermuthung schon von selbst verfällt, das wird auch hier wohl das Richtige, das historisch Wirkliche gewesen sein: daß nämlich der älteste Volksgesang, der seinen Inhalt und seine Anregung aus dem unmittelbaren Gefühle nahm, seine Form gleichfalls vom Instinkt, von dem angebornen musikalischen Tonsinn bekommen haben wird, also ein urwüchsiger, von äußern Eingebungen völlig isolirter Naturgesang gewesen ist. Aus noch roher Gefühlserregtheit entsprungen und nach bloß instinktiver Methode geformt, bewegte er sich ausschließlich in den von der Natur dargebotenen Elementen: der angeborne Dreiklang war seine Basis, die Intervalle von der Tonika bis zur Quinte sein Umfang, rauh hervorgestoßene Interjektionen oder ganz kurze Tongänge in diesem Umfange seine Melodie, die gewiß, wie es die Art der Naturmenschen ist, kräftig recitirt wurde: ein Gesang, der mehr Geschrei als Gesang, mehr Rhythmus als Melodie, mehr Kraft als Schönheit war. Denn Melodien konnten weder von der noch schlummernden Empfindung geschaffen werden, noch würden sie dem Bedürfniß der Naturvölker entsprochen haben. Der Rhythmus aber mit seinen scharf markirten Lauten, kurz und regelmäßig hintereinander, erwies sich für das Zusammenhalten der singenden Volksmasse bei Opferfesten oder Zechgelagen, für den Gleichschritt der zur Schlacht ziehenden oder siegreich heimkehrenden Kriegsschaaren durchaus brauchbar und ist das einzige musikalische Element des naturalistischen Urgesanges gewesen.

In dieser rohen, rhythmischen Naturgestalt, als melodielosen Interjektionsgesang mit syllabirender Recitation und gleichmäßig wiederkehrenden Taktschlägen, traf die Kirche den Volksgesang überall in den Gauen des Abendlandes, wohin sie durch die Predigt ihrer Apostel das Evangelium trug und mit dem Evangelium einen neuen Glauben, eine neue Weltanschauung, einen neuen Maßstab der Sittlichkeit und des Handelns. Denn in der That trat mit diesem Ereigniß ein mächtiger, tiefgreifender Wendepunkt in dem Gesammtleben der germanischen Völker ein: das ganze Niveau ihrer Existenz wurde ein höheres, ihre bisher heid-

nische Bildung menschlicher, besonders ihr Gefühl, getroffen von der überwältigenden Macht der christlichen Heilsthatsachen, weicher und tiefer. Gott Vater, sein eingeborner Sohn Jesus Christus, die Mutter Maria waren zum Herzen sprechende, an das Familienleben anklingende Begriffe, die Liebe Gottes, das Leiden des Erlösers, die Reue und Begnadigung des Sünders allbekannte, echt menschliche Gefühle, die nothwendig im Innern eine Resonanz finden und die noch schlafende Empfindung zum Erzittern bringen mußten. Und dieser neue Glaube wurde den jungen Völkern von der Kirche wohlweislich in Formen dargereicht, deren sinnlich gewinnender Reiz die Herzen nur noch geneigter für die Aufnahme der beglückenden Lehre stimmte. Der Kultus mit seinem betäubenden Blendwerk, die begeisterte Redegewalt und strenge Ascese der apostolischen Sendboten, der noch nie gehörte Wohlklang frommer Dichtungen und würdevoller Singweisen — dies Alles kam im Geleite des Evangeliums und wurde von den empfänglichen Germanen um so bereitwilliger ergriffen, je mehr es ihr wahlverwandtes Gemüth ansprach und entzündete. An die Stelle der fragmentarischen, rhapsodischen Urpoesie, worin die Söhne der Wildniß bisher ihre Götter angerufen, ihre Helden und deren Großthaten gepriesen hatten, trat nun eine edelgeformte Kunstdichtung, in welcher die bekehrten Völker fortan zu einem liebenden Vater beteten. An die Stelle der einfachen, paarweis verbundenen Langzeilen, die dem altepischen Volksgesange eigen gewesen waren, trat von nun an die kunstvoller gegliederte, klangreichere Strophe. Der bloße Gleichklang der Anfangslaute der Verszeilen, die sogenannte Alliteration, die der Zeitdauer nach mit dem heidnischen Glauben fast gleichen Schritt hält, wich jetzt dem strengen Gleichklange der Endsylben, dem Reim, der überall mit dem Christenthum in der Dichtung der Völker Platz greift. Und war der Volksgesang bis jetzt rhythmische, stoßweise Recitation ohne Fluß und Zusammenhang gewesen, so bewegte er sich von nun an, falls er nicht zäh an seinen kraftvollen Originalweisen festhielt, in den längeren, würdevollen Melodien der Kirche.

Mit diesem Zeitpunkte der eindringenden Kirchenherrschaft bei den germanischen Völkern, die im Allgemeinen ungefähr mit dem Jahre 400, in Deutschland erst um 700 eintrat, beginnt für den Volksgesang das zweite Stadium seiner Entwickelung: er mischt sich mit dem in der Kirche gebräuchlichen Gesange, nimmt mit dessen metrischen Rhythmen — meist einfachen Verspaaren — auch dessen melodische Weisen an und wird nun

erst wirklicher Gesang oder Kunstgesang — soweit man den Volksgesang in veredelter Gestalt schon so nennen darf. Und hier begiebt sich nun das eigenthümliche und in seiner Art einzige Schauspiel, daß ein reines Naturerzeugniß, was der aus dem rohen Gefühl hervorbrechende Naturgesang doch war, zum ersten Mal mit einem gesetzmäßig gebauten Kunstprodukt, also seinem geraden Gegentheil — eben dem lateinischen Kirchengesange — in Berührung kommt und sich seiner Überlegenheit beugt; anderseits aber auch der Kirchengesang sich von der kräftigen Rhythmik des Volksgesanges gern beleben und verjüngen läßt. Verweilen wir einige Augenblicke bei diesem seltnen Vorgange, um zu sehen, was aus beiden in dieser wundersamen Mischung geworden ist.

Das Nächste war natürlich, daß die Kirche, obgleich der Kunst im Principe ungünstig, doch auch in dieser künstlerischen Angelegenheit ihre Oberherrlichkeit behauptete und dem machtlosen Volksgesange ihre eintönigen, ernsten Weisen aufnöthigte. Zwar fremdartig und unnatürlich, wie sie dem betroffenen Ohre jener Naturmenschen geklungen haben mögen, waren sie doch zugleich zusammenhängender, fließender, vielleicht auch wohllautender, als der nur instinktmäßig geübte Naturgesang, und — was am Entscheidendsten in's Gewicht fällt — sie waren kirchlich, durch den heiligen Gebrauch des Kultus geweiht und schon dadurch unwiderstehlich, so daß sie das Volk, halb bewußtlos, halb ehrfurchtsvoll, in seinen Gesang aufnahm, wenigstens in soweit, als er von nun an ein Bestandtheil des Gottesdienstes, also kirchlich wurde. Im Übrigen hat das Volk, Dank seiner angeborenen Naturkraft und seiner Pietät gegen das Erbe der Vorzeit, seine rhythmischen Urweisen fortgesungen, unbekümmert um Mißfallen und Verfolgung Seitens der Priester, und zwar mit derselben Zähigkeit fortgesungen, als es sonst wohl das ganze Bekehrungswerk des fanatisch eindringenden Christenthums in Bausch und Bogen von sich stieß und seinen nationalen Erinnerungen und Gebräuchen im Geheimen forthuldigte.

Mit dieser kirchlichen Invasion hat der Volksgesang zunächst allerdings verloren. Denn die Belebtheit seines Rhythmus, der kurzschrittige, derb einschlagende Naturtakt verstummte unter der Überfluthung kirchlicher Eintönigkeit — also gerade das, was der eigentliche Lebensnerv des Volksgesanges war und wodurch er sich dem Ohre am Ehesten einprägte. Höchstens behielt er das Melodische bei, die Reihefolge seiner Intervalle, obschon auch diese durch die Dehnung zu Kirchenweisen bis zur Unkennt-

lichkeit entstellt, zu würdevoll monotonem Gleichschritt eingezwängt worden sein mögen. Natürlich bekamen die Volksweisen in dieser Umschmelzung alle das gleiche Gepräge, wurden schleppend und feierlich, wie die kirchlichen Psalmen und Sequenzen, ja wurden wohl ganz und gar in kirchliche Weisen umgewandelt. Anderseits jedoch hat der Volksgesang durch diese Zurichtung für kirchliche Zwecke auch wieder gewonnen, indem er hierdurch erst — was ihm ja von Natur ganz fehlte — einen geregelten Charakter, den Typus bestimmter Tongänge, den Rhythmus innerer Gliederung, ein festes Schema der Anordnung überhaupt bekam und das Volk von nun an auch seine eignen melodischen Erfindungen geordneter und in längerm Zusammenhange formen lernte. Anfangs freilich mögen diese selbständigen Ergüsse seelenlos und freudlos genug geklungen haben. Später jedoch, wo unter der kirchlichen Unnatur das Gefühl sich zu regen und sich seiner ursprünglichen Naivetät wieder bewußt zu werden begann, wird auch der gesunde Volksinstinkt wieder zu der abhanden gekommenen Rhythmik der Urzeit zurückgegriffen und zum zweiten Mal melodieähnliche Sätzchen, frisch empfundene, munter klingende Weisen erfunden haben, die nun nicht wieder vom Kirchengesange verschlungen wurden; vielmehr sind sie der Anfang einer langen, sich immer reicher entfaltenden Entwickelung geworden, in welcher echt volksthümliche Klänge neben der Kirchen- und Kunstkomposition, frisch und fröhlich dahinfließende Volkslieder, in denen Natur- und Lebensfreude helljubelnd hervorbrechen, neben trüb dahinschleichenden Tonsatzstudien gemischt einhergehen. Und diese volksthümlich frischen, schon melodisch ansprechenden Weisen sind es vornehmlich gewesen, mit denen nun auch der Volksgesang seinerseits eine wohlthuende Gegenwirkung auf den Kirchengesang ausübte.

Denn was bis jetzt aus dem Volksgesange in die Kirche hätte übergehen können, das wäre höchstens der Rhythmus gewesen, der die kurzathmigen, interjektionsähnlichen Kantilenen des Volksgesanges zu scharfen Einschnitten gliederte. Aber welchen Gebrauch hätte die Kirche von ihm machen, bei welchen Gattungen ihres Gesanges ihn zur Anwendung bringen sollen, da ja ihre Gesangweise gerade die entgegengesetzte war? Und was sie unter ihren Gesängen etwa Ähnliches besaß, z. B. die seit den frühesten Zeiten üblichen liedähnlichen Hymnen, das war ja an und für sich schon rhythmisch gebaut und hätte durch den rohen, weniger geregelten Volksrhythmus nur verloren. Dagegen waren die später ent-

standenen rhythmischen Volksmelodien, die schon aus gebildetem Gemüth quillenden Volkslieder ein völlig neues, höchst wünschenswerthes Element für den Kirchengesang, ganz dazu geeignet, gleich frisch sprudelndem Quellwasser Lebendigkeit in die choralische Monotonie der frommen Melodien zu bringen. Denn das konnte der Kirche nicht entgehen, daß die naturwüchsigen Volksweisen wahrer und kräftiger, besonders durch ihre scharfe Betonung belebter klangen, daß in ihnen mehr gesundes Gefühl, mehr treffender Ausdruck lag, als in den gedehnten und gedrückten Psalmodien des Kirchengesanges. Sie vergalt daher eine Wohlthat mit der andern und öffnete, besonders wo der fromme Text mit fröhlich gehobener Stimmung dazu aufforderte, ihre Weisen der muntern Bewegtheit des Rhythmus, ja sie nahm wohl gar ganze Volkslieder in ihren gottesdienstlichen Gebrauch herüber, indem sie dieselben mit religiösen Texten versah und sie nur langsamer und würdevoller vortrug. So sind die ursprünglich charakterlosen Kirchenweisen durch den Volksgesang zur ersten und einfachsten Melodiösität, wenigstens zu einem leisen Anflug von Empfindungsausdruck fortgebildet worden. Nicht minder zugänglich zeigte sich die Kirche gegen gewisse altübliche Traditionen des Volksgesanges, z. B. gegen den Gebrauch bei den nationalen Chor- und Rundgesängen, daß erst immer ein Einzelner eine Liedstrophe nach einer beliebten Weise vortrug und jedesmal am Schluß die ganze Versammlung mit ihrem Gesange einfiel, indem sie den letzten Vers oder die letzten Worte bestätigend wiederholte — der in fast aller frühesten Volksdichtung stehende „Refrain“. Unverkennbar hat die Kirche diese Einrichtung vor Augen gehabt, wenn sie ihren eignen Gesang, besonders den lateinischen Meßgesang der „Sequenzen“ in ganz analoger Weise so anordnete, daß nach jeder Gesangstrophe des Geistlichen die ganze Gemeinde als Schlußgesang das „Alleluja“, „Kyrie“ u. s. w. ebenso refrainartig intonirte.

So ist denn die Einwirkung beider auf einander eine vollkommene, durchaus wechselseitige, ein ununterbrochener, unmerkbar flüssiger Austausch. Der Kirchengesang formirt die haltlosen Kantilenen des Naturgesanges, giebt dem Volksgesange die erste rohe Kunstgestalt und damit überhaupt erst Bestimmtheit, Haltung, ein festes Gepräge: und zwar nicht bloß seinen musikalischen Zuschnitt im Allgemeinen, d. h. Intervallschritte und Melodieführung, Rhythmus und Vortragsweise, sondern, wie wir bald sehen werden, auch ganz bestimmte Formen und Gattungen, zu denen sich der weltliche Gesang von da an stehend ausprägt. Und der

Volksgesang seinerseits giebt dem Kirchengesange weniger seine kurz dreinschlagende, kräftige Rhythmik, als geordnete, rhythmisch gebaute Liedweisen und damit zugleich mehr Ausdruck, mehr Sangbarkeit und Volksbeliebtheit. Zwar hat es auch an solchen Zeiten nicht gefehlt, wo die gegenseitige Einwirkung beider aufeinander zurücktritt, Zeiten thatenloser Ruhe oder Erschöpfung, Zeiten der stillen Arbeit an der staatlichen Organisation oder an dem noch unscheinbarern Werke der innern Bildung und Gesittung. In solchen Zeiten mag denn auch das Nationalgefühl, die Schöpferkraft des Volkes erlahmt sein und der Volksgesang sich geduldig in den trägen Tongang Gregorianischer Weisen haben einschnüren lassen: das Volkslied verstummt dann und der Kirchengesang erfreut sich triumphirend seiner unumschränkten Herrschaft. Im Großen und Ganzen aber herrscht im abendländischen Gesange während des ganzen Mittelalters eine absolute Gütergemeinschaft. Kirchenmelodien sind im Munde des Volkes zu Volksgesängen geworden, und was ursprünglich Volkslied war, hat die ehrenvolle Einkleidung zum Kirchengesange erfahren. Der Versuch aber, das Maß dieses gegenseitigen Austausches zu ermitteln, in den uns erhaltenen Melodien unterscheiden zu wollen, was volksthümlichen, was kirchlichen Ursprungs ist, zu ermitteln, ob von einem Gesange zuerst der Text vorhanden war und die Melodie erst später nach dem metrischen Baue des Textes erfunden wurde, oder ob man einer bekannten Melodie einen neuen Text gleichsam untergedichtet habe — dergleichen zu erforschen, dürfte auch die scharfsinnigste Spürkraft der Kritik sich vergeblich abmühen. Daß aber überhaupt ein solch ununterbrochener Austausch zwischen Volks- und Kirchengesang stattfinden konnte, beruht einzig und allein auf der innern Ähnlichkeit beider Gesangformen, darauf, daß beide nach der gleichen Methode der syllabirenden Kantillation behandelt sind. Die Textrecitation und Melodiebildung, die Entfernung der Intervalle von einander, die Anordnung und Aufeinanderfolge der einzelnen Sätze und Theile, der Mangel an Rhythmus und Takteintheilung oder das Vorhandensein beider, je nachdem der Text es mit sich bringt — alles dies kehrt auf beiden Seiten gleichmäßig wieder. Mit andern Worten: die syllabische Recitation der Textworte, die rhythmisch figurale, zwischen ganzen und halben Noten wechselnde, oder umgekehrt, die rhythmenlos choralische, in lauter Ganztönen sich hinschleppende Vortragsweise, die typische Charakterlosigkeit der Melodien, von denen eine einzige immer gleich eine ganze Anzahl Texte unter sich befaßt — alle diese Eigenschaften

geben dem Kirchen- wie dem Volksgesange den völlig gleichen Zuschnitt. Wo etwa Besserungen und Fortschritte geschehen, beschränken sie sich auf Kleinigkeiten: über das Princip selbst gehen beide nicht hinaus und noch viel weniger heben sie es auf.

Und so überzeugen wir uns denn auch, daß das ganze Princip des abendländischen Gesanges noch durchaus dasselbe ist, welches uns schon im antiken Gesange entgegentrat. Die methodischen Eigenschaften, welche wir dort wahrnahmen, begegnen uns hier noch ein Mal; der Eindruck, den uns der griechische und hebräische Gesang machte, erneuert sich jetzt im Kirchen- wie im Volksgesange des Mittelalters. Wo aber ein Princip die verschiedenen Nationalitäten und Kulturstufen beherrscht, da treten die zeitlich und räumlich getrennten Kunstgruppen für die nach Zusammenhang forschende und systematisch gruppirende Geschichtschreibung auch zu einer Epoche zusammen.

Aber wie? Haben wir mit dem eben Gesagten nicht etwas Unmögliches, nicht eine Unwahrheit behauptet? Hat wirklich zwischen dem antiken und dem abendländischen Gesange methodisch eine so völlige Übereinstimmung stattgefunden? Ja konnte eine solche, bei der innern Gegensätzlichkeit beider Kulturepochen unter einander, überhaupt stattfinden? — Allerdings besteht eine und, wie es scheint, diametrale Grundverschiedenheit zwischen der antiken und der abendländischen Poesie, die, wie wir wissen, sich unvermeidlich auch auf die musikalische Gestaltung des Gesanges überträgt: nämlich das auf beiden Seiten ganz verschiedene, ja entgegengesetzte Bildungsprincip der metrischen Struktur. Das Bildungsprincip des Alterthums in poetischer und deshalb auch in musikalischer Beziehung ist bekanntlich ein willkührliches, aus dem bloßen Belieben des Gefühls hervorgegangenes, für das sich keine innere Nöthigung, keine letzte psychologische Motivirung nachweisen läßt. Der Gegensatz von betonten und unbetonten Sylben, der Wechsel von Hebungen und Senkungen ist nicht regelmäßig, geschieht nicht in der strengen Ablösung zweier sich ergänzenden und stetig wechselnden Glieder: sondern Längen und Kürzen treten in freierm, nicht auf der Zweiheit beruhendem Verhältniß hinter einander auf. Dadurch bekommt der antike Versbau unläugbar eine Künstlichkeit, eine scheinbare Gesetz- und Haltlosigkeit, der es, wenigstens für unser anders gewöhntes Ohr, auch an konstruktiver Richtigkeit, an dem Wohllaut der auf- und abschaukelnden Taktbewegung fehlt, die unser rhythmisches Gefühl von jedem Kunstwerk fordert, welches, im

Gegensatz zu den räumlich festen Schöpfungen der bildenden Kunst, an den zeitlichen Verlauf gebunden ist und nur in der Succession der Zeitfolge zu lebendiger Verkörperung kommt. Mag der moderne Rhythmus durch den streng gemessenen Wechsel von Längen und Kürzen ärmer und eintöniger klingen, so hat er doch eben damit auch eine Stetigkeit und ein Gleichmaß, das, eben weil es nach der kleinsten Einheit bemessen ist und in der stetigen Wiederholung dieser Einheit besteht, eine nicht weiter zu treibende Befriedigung mit sich führt. Und eben diese aus dem strengen Sylbenwechsel hervorgehende Befriedigung fehlt dem antiken Versbau.

Dagegen ist das Bildungsprincip der abendländischen und speciell der germanischen Poesie wesentlich das dualistische, auf der Zweiheit beruhende, die sich durch das Reich der Natur wie des Geistes gleichmäßig hindurchzieht und z. B. in den Fundamentalgegensätzen von Gott und Welt, Seele und Leib, Leben und Tod ihr Prototyp hat, sich aber, als ein allgemeines Gesetz des Universums, auch in den kleinern Kreisen des menschlichen Schaffens reflektiren muß, besonders — was uns hier zunächst angeht — in den Künsten des Innenlebens, des Subjektivismus, in der Poesie und der Musik. Schon in der ältesten germanischen Volksdichtung, z. B. in den Eddaliedern, herrscht die Anordnung der Strophen nach je zwei paarweise verbundenen Verszeilen; und von da herab bleibt in der ganzen abendländischen Dichtung und Musik der regelmäßige Wechsel betonter und unbetonter Sylben, die stetige Verbindung der Verszeilen zu Paaren, die strenge Paarstellung der sich entsprechenden Endreime u. s. w., mit einem Wort: das Princip der Zweiheit das durchgehende Gesetz der formellen Anordnung. Wo, wie in der Lyrik der kirchlichen Sequenzendichtung, in den Troubadour- und Minneliedern u. s. f. drei Glieder zu einem Ganzen zusammentreten, z. B. Stoll, Gegenstoll und Abgesang, gruppiren sich diese doch wieder zu zweien, indem die beiden ersten sich zu einem einzigen zusammenschließen und sich ihnen das dritte Glied als zweite Einheit gegenüberstellt. Erst diese Gesetzmäßigkeit der Zweigliederung ist im Stande, strenge Symmetrie der architektonischen Anordnung und damit jenes ästhetische Wohlgefühl hervorzubringen, welches sich überall aus der Übereinstimmung der äußern Kunstform mit der Nervenstruktur unserer seelischen Organisation erzeugt. Die antike Poesie dagegen mit ihrer freiern, nicht nach dem Zweischlag geordneten Sylbenstellung gewährt, wie gesagt, dieses Wohlgefühl nicht. Diese rhythmische Gleichmäßigkeit aber ist selbst schon ein musikalisches Element,

während die freiere Rhythmik der hellenischen Dichtung ein bloß sprachliches oder plastisches Moment hat. Unzweifelhaft sind daher die Germanen, die solch sprachlichen Wohlklang schon in der Periode ihrer Kindheit, also instinktiv erfanden, ein musikalischer geartetes Volk, als die mehr plastisch begabten Griechen, ein Volk, bei dem es uns daher nicht überraschen wird, auch die dichterische und musikalische Lyrik, den seelenvollen Einzelgesang des Liedes, das bei den Alten noch embryonisch verhüllt geblieben war, zuerst erklingen zu hören, es tiefer in seinem Wesen erfaßt und näher zu seinem Ideal geführt zu sehen, als es den Griechen und Juden hatte gelingen können.

Aber diese rhythmische Verschiedenheit der beiderseitigen Dichtung ist musikalisch deshalb ohne alles Gewicht, weil der sich erst bildende Gesang noch keine so künstlerisch reifen Formen schaffen konnte, als die schon bei den Alten blühende Dichtkunst sie längst besaß. Der älteste Gesang übertrug, wie wir schon mehrfach erwähnt haben, die Sylben nur in Töne und war dabei so kindlich kritiklos, daß ihm die eine Sylbe so viel galt als die andere, daß er zwischen tonvollen und tonlosen, zwischen langen und kurzen noch nicht entfernt unterschied. Schließt sich der Gesang, wie bei den Griechen und Hebräern, gewissenhafter an das dichterische Metrum an, so geschieht es doch nur, um den Textvortrag selbst zu höherer Geltung zu bringen, und konnten, musikalisch angesehen, doch auch hier wieder nur ebenso unmetrische und für unser rhythmisches Gefühl unrhythmische Tonreihen entstehen, als es die frei rhythmisirten Metra der Alten schon an und für sich sind. Erst im Abendlande, und zwar erst gegen den Ausgang unserer Periode, wo die germanische Dichtung sich bereits zu der paarweisen Zweitheilung des Strophenbau's zu gliedern anfängt, ergiebt sich auch für den Gesang die symmetrische Gegenüberstellung der melodischen Abschnitte und damit zugleich die lyrische Liedstrophe.

So erleidet denn durch diese dichterische Formdifferenz das musikalische Princip der beiden Gesanggruppen keinerlei Störung, und es darf jetzt nur um so zuversichtlicher behauptet werden, daß sowohl die Methode der Kantillation in beiden dieselbe ist, als auch beide, eben der gleichen Methode wegen, sich in den Rahmen eines Zeitraums zusammenfassen.

Das historische Auftreten des christlichen Volks- und Kirchengesanges.

(1863)

Der Volksgesang und das Volkslied bei den Germanen.

Kirche und Volk waren, wie sich aus dem Bisherigen ergiebt, die beiden schöpferischen Faktoren des abendländischen Gesanges im Mittelalter, jeder von seinen besondern Grundlagen ausgehend, jeder von einem andern Geiste beseelt, aber einig beide — wenigstens der Hauptsache nach und sofern das Volk nicht an seiner angebornen Naturrhythmik festhielt — in der Methode des Gesanges, nämlich der choralisch kantillirenden Papst Gregor's. Diese hatte die Kirche vermöge ihrer nivellirenden Macht dem Gesange auf Grund der griechischen Diatonik gegeben, sie wurde die stehende für den Volks- wie für den Kirchengesang, diese beiden Quellen alles spätern Gesanges, auch des weltlichen Liedes. Wie sich nun Kirchen- und Volksgesang zu jener Methode verhalten, in welchem Grade diese beide beherrscht, welche Ausnahmen sie erfahren hat, davon nachher. Fürerst dürfte die Vorfrage nach dem Zeitverhältniß jener beiden Gesangformen zu einander hier nicht am unrechten Orte sein, die Frage nämlich, ob beide gleich alt, gleich schöpferisch gewesen sind, oder ob eine produktive Anregung des einen auf den andern stattgefunden hat. Sollte wirklich — wie wir selbst oben andeuteten — die Kirche unproduktiv für Gesang gewesen sein? Sollte neben dem urschöpferischen Volksgesange nicht auch der Kirchengesang sich eine Anzahl Originalmelodien geschaffen haben, da doch gerade die gehobene Stimmung der Andacht sich zum Gesange gedrungen, zur Erfindung hehrer Weisen und Loblieder geschickt fühlen mußte? Giebt es im Ambrosianischen oder im Gregorianischen Gesange nicht Melodien von gleicher Eigenthümlichkeit und Erhabenheit, wie manche Volksweisen aus jener Zeit originell und melodiös lieblich sind?

Der Verfasser gesteht, daß er die Originalität des Kirchengesanges in dem vollen Sinn, wie der Volksgesang originell war, bezweifelt. Er bezweifelt, daß die zum Theil wundervollen Melodien der Kirche ebenso ursprünglich und immer gleich als Kirchenmelodien erfunden worden sind, wie die Volksweisen für den weltlichen Gesang: jene waren, seiner Ansicht nach, weder so alt, noch so eigenartig, als diese. Denn das Volk ist nicht nur die allgemeinste und wichtigste Kulturbasis der bürgerlichen Ge-

sellschaft, sondern es ist auch die älteste, es ist derjenige Faktor im Völkerleben, innerhalb dessen die frühesten Regungen von menschlicher Bildung hervorgetreten, die Elemente der Gesittung zuerst gelegt worden sind. Was irgend die Geschichte von naturalistischer Gottesverehrung, von primitiver Staatenbildung und Städtegründung, von patriarchalischen Regierungsformen und idyllischen Beschäftigungen des Menschen erzählt, ist nicht in den höhern Ständen, die es in der Urzeit unsers Geschlechts noch nirgends gab, sondern in der großen Masse des Volkes, im Stande der Hirten und Ackerbauer, der Jäger und Fischer, der Handwerker und Handelsleute zum Vorschein gekommen: ebenso können auch Spuren frühester Geistesthätigkeit, Spuren von Naturbeobachtung, von Kunsterfindung, von Gesetzgebung u. dgl. zuerst nur im Volke hervorgetreten sein. Das Volk ist überall in der Gestaltung des Nationallebens, in dem ganzen reichgegliederten Aufbau menschlicher Civilisation Grundlage und Ausgangspunkt. Die Kirche dagegen hat eine weit spätere Entstehung gehabt, ist ein weit künstlicherer, weit zweckvollerer Organismus, als das uranfänglich vorhandene, naiv schaffende Volk. Ja ihre Möglichkeit beruht überhaupt erst auf dem Vorhandensein des Volkes, darauf, daß die allgemeine Bildung der Völker bereits eine gewisse Höhe erreicht und schon ein Bewußtsein davon hat, daß es ihr, der weltlichen Bildung, noch an der letzten Bestätigung und Sicherheit, noch an der höchsten Weihe fehle, nämlich an der Beziehung menschlicher Institutionen zum Unendlichen, an der Verklärung der Menschheit durch die Religion, durch das Christenthum. Erst auf Grund jener allgemeinen Bildung und dieses sittlichen Bewußtseins konnte die Kirche sich aufbauen und ihr Erziehungswerk an den verlangenden Völkern beginnen. Alles dasjenige, was sie für ihren pädagogischen Bildungsprozeß im Menschen voraussetzte, was sie an ihm fortentwickeln und heiligen wollte: die Ahnung eines höchsten Wesens, das Bedürfniß nach Erlösung, nach irdischem Glück, nach staatlicher Ruhe und Ordnung — dies Alles mußte schon im Gesammtbewußtsein des Volkes vorhanden sein. Zumal ohne eine gewisse Reife und Empfänglichkeit des Gemüths konnte die Kirche für ihre sittlichen Erziehungszwecke Nichts hoffen. Das Gefühl vor Allem mußte im Volke bereits geweckt und rege sein, ehe die Kirche daran denken durfte, ihm eine fromme Fassung in schönen Kunstformen, in der Dichtung und im Gesange zu geben. Ist demnach das Volk älter, als die Kirche; ist in ihm Bildung, Sitte, Empfindungsleben früher vorhanden gewesen, als es

in der Kirche der Fall sein konnte, so hat unläugbar der Volksgesang auch den Vorgang vor dem Kirchengesange gehabt und die Melodien des Ambrosius und Papst Gregor's sind von jüngerm Datum, als die rhythmisch kräftigen Volksweisen der Germanen.

Zugleich aber sind sie auch weniger ursprünglich, als die Volksmelodien, d. h. nicht immer gleich für den kirchlichen Gebrauch, als Ergüsse der religiösen Andacht entstanden. Die Volksweisen quillen, bei der unverdorbenen und ungekünstelten Gefühlsnaivetät des Volkes, unmittelbar aus dem Gefühl, aus der freudigen Erregtheit des Naturmenschen; was das Volk an rein menschlicher Empfindung, an gesund weltlichem Sinn in sich hat, das spricht es unmittelbar in seinem Gesange aus, in ihm kommt die Empfindung ungeschwächt und ungeheuchelt zum Ausdruck, und dies um so treuer, um so intensiver, als die übrigen Geisteskräfte noch unentwickelt schlummern, die denkende Vernunft noch nicht wissenschaftlich geschult, die Willenskraft noch nicht zu sittlichem Kampfe angespannt, die Phantasie noch nicht durch entnervende Reize geschwächt ist. Die Kirche dagegen, d. h. die fromme Gemüthsstimmung als solche ist künstlerisch unproduktiv. Ihre Natur ist es, in sich befriedigt zu sein, keinen Wunsch, kein Streben nach außen zu haben. Auf die Gottheit, als den ewigen Urgrund der Dinge bezogen, kindlich eingewiegt in den Armen der erbarmenden Vaterliebe, hat der Fromme keinen Zusammenhang mehr mit der Welt, bricht er diesen Zusammenhang als sündhaft geflissentlich ab und begiebt sich damit alles echt Menschlichen, auch der Empfindung und der Phantasie, dieser Grundvoraussetzungen künstlerischen Schaffens; ebenso wenig kennt seine fromme Stimmung das Bedürfniß sich sinnlich wahrnehmbar zu machen oder sich in objektiv anschauliche Formen zu ergießen. Die religiöse Stimmung hat zu ihrem eigentlichen Inhalt das erhabene Objekt des Glaubens, ihre Bewegung ist die Erhebung des Gemüthes zu diesem Objekt. Diese Erhebung aber, diese religiösen Gefühle der Andacht und Anbetung, der Demuth und Entsagung, der Reue und Zerknirschung sind zu übermenschlich, zu weltfeindlich, um sich sinnlich zu äußern. Auf dem Isolirstuhle des religiösen Pathos ist die Kunst, streng genommen, ein Unding, kann es religiöse Kunst gar nicht geben, auch — keine heilige Musik, keinen kirchlichen Gesang: soweit also ist die Kirche entschieden unschöpferisch. Sie kann aber produktiv werden, wenn sie, den einseitigen Flug zum Erhabenen verlassend, sich herabsenkt in das vertrautere Gebiet allgemein menschlicher Empfindung, sich berühren läßt von weltlichen

Gefühlsregungen, wie wir Alle sie in uns tragen. Und erst von diesen erwärmt und befruchtet, kommt ihr auch das Verlangen sich sinnlich zu äußern und gewinnt sie die Begeisterung, die produktive Kraft, diese Äußerungen künstlerisch zu formiren. Was daher die Kirche im Bereiche der Kunst irgend geschaffen hat, ist, genau genommen, immer ein Herausfallen aus der ursprünglichen Sphäre ihrer Abgeschlossenheit und Seligkeit, eine Erniedrigung in's Weltliche, eine Umkehr zum Menschlichen und Natürlichen, dem gesundes Gefühl und ein kräftiger Trieb sich zu äußern, ursprünglich eigen sind; an und für sich aber hat sie dies Bedürfniß, diese Kraft der Gestaltung nicht. Wo die Kirche künstlerisch thätig gewesen ist, ja, wo die heilige Kunst — wie dies zuweilen geschah — ganze Zeiträume der Kulturentwickelung beherrscht und ganze Nationen mit dem Glorienscheine künstlerischer Meisterschaft und Unsterblichkeit umhüllt hat, da ist dies immer nur so möglich geworden, daß die betreffenden Künstler die bloß fromme Stimmung durchbrachen und sich den Regungen des weltlichen Gefühls, den Eingebungen der gestaltenden Phantasie, den schmeichelnden Anwandlungen der Schönheit momentan hingaben. Das fromme Gefühl mußte, so zu sagen, erst ungöttlich, die erhabene Empfindung erst niedrig und menschlich werden, mußte etwas von schöner Sinnlichkeit, von irdischer Leidenschaft und Liebe in sich aufnehmen: so nur, vermittelst dieser rein menschlichen Stimmungen, vermittelst dieser weltlichen Kräfte hat sie das Schöne hervorgebracht. Daraus folgt aber, daß es religiöse Kunst, frommen Gesang erst von da an hat geben können, wo die weltliche Empfindung schon zu einer gewissen Innigkeit und Reinheit geläutert, zur Äußerung ihres frommen Inhalts überhaupt geschickt geworden war. Wollte die Kirche ihre heiligen Stimmungen im Gesange verkörpern, so konnte sie dies erst, nachdem der Gesang schon anderweitig, d. h. im Volke erstarkt und zu der Fertigkeit gelangt war, Empfindungen in Tönen auszusprechen. Mit andern Worten: die Entwickelung des Volksgesanges mußte, zum Theil wenigstens, vorangegangen sein, ehe die Kirche darangehen konnte, ihren frommen Gesang in angemessenen Weisen hören zu lassen. Der Kirchengesang ist also nicht bloß später entstanden, als der Volksgesang: nein, er ist auch weniger unmittelbar, weniger ursprünglich, weil er die Entwickelung des Empfindungslebens, die Fertigkeit zu singen erst abwarten mußte und erst vom Volksgesange lernte, Stimmungen musikalisch wiederzugeben. Der Volksgesang ergoß seinen frischen Gefühlsgehalt sofort in

klingende Weisen; der Kirchengesang übertrug sich seine frommen Gefühle erst in's Weltliche und Sinnliche, und erst angeregt durch dieses ihm eigentlich fremde Element, befruchtet mit sinnlichem Gefühl und Darstellungskraft, konnte er ähnliche Weisen anstimmen, wie der weit unbefangnere, naiv schaffende Volksgesang.
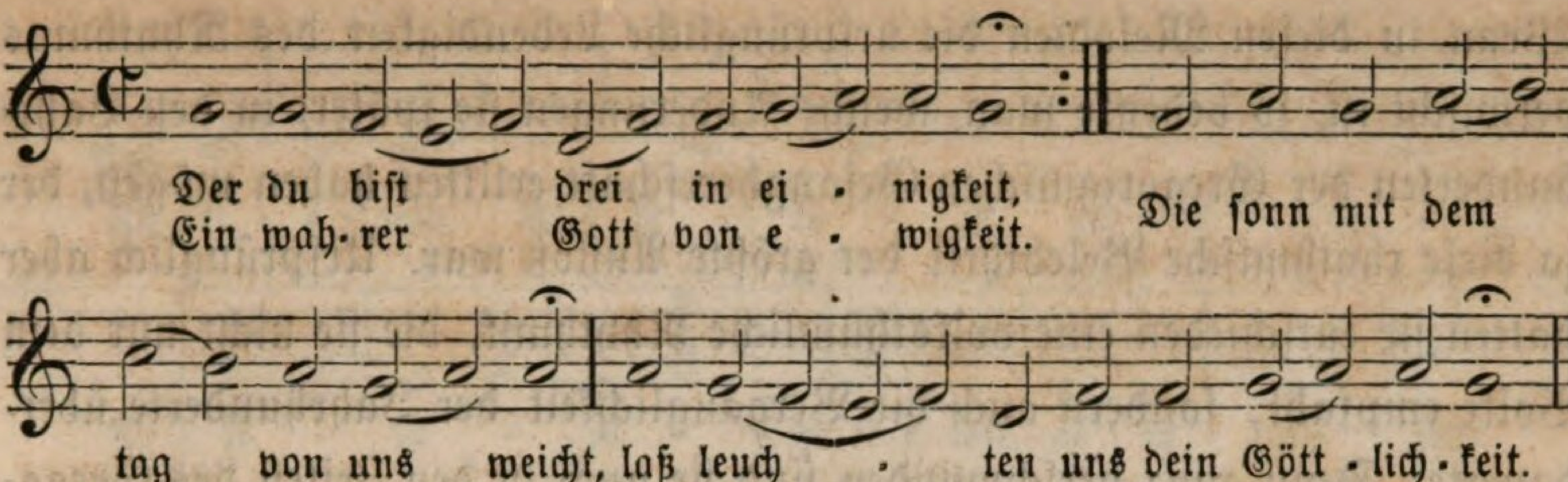
Es ist daher mehr als wahrscheinlich, daß der Kirchengesang nicht überall gleich von vorn herein ursprüngliche und eigenthümliche Weisen erfunden, sondern vom Volksgesange entlehnt hat, was er sich selbst nicht unmittelbar geben konnte. Manche für original gehaltene Kirchenmelodie ist sicher weltlichen Ursprungs und wird nur darum nicht als solche erkannt oder zugegeben, weil bei ihrem Alter und der damals noch fehlenden Notationskunst ihre Herkunft aus dem Volksgesange nicht mehr nachgewiesen werden kann, weil sie unter der kirchlichen Redaktion eine Weihe, eine Gravität angenommen hat, welche die volksthümliche Entstehung dahinter nicht vermuthen läßt. Sicherlich sind viele weltliche Melodien der ältesten Zeit — wie dies noch in dem weit spätern Choralgesange geschehen ist — nur dadurch zu Kirchenweisen umgewandelt worden, daß man ihnen religiöse Texte unterlegte und, der größern Würde halber, ein langsames Zeitmaß gab. Diejenigen aber, die wirklich gleich zum Kirchengesange bestimmt gewesen und innerhalb der Kirche selbst entstanden sind, können erst einer Zeit angehören, wo bereits die Volksempfindung entwickelt war und die Kirche vom weltlichen Gesange Empfindung und musikalischen Empfindungsausdruck gelernt hatte.

Die Methode beider Gesangformen aber ist, trotz dieser zeitlichen Differenz, dennoch eine und dieselbe gewesen. Die choralisch gemessene Gesangweise Gregor's breitet ihr weites, einfarbiges Tongewand über den Kirchen- wie über den Volksgesang: das Volk singt selbst seine heitern Lieder in denselben langen Noten und engen Intervallschritten, wie die Priester ihre „Prosen" und „Antiphonen". Welt und weltliche Gefühle lenkten ein in den großen Gesangstrom, der aus der Kirche ertönte; alle Kreatur beugte sich auch in diesem Stücke der souveränen Kirche; auch für die schlichte Herzenssprache in Tönen wurde sie die Lehrmeisterin der Völker.
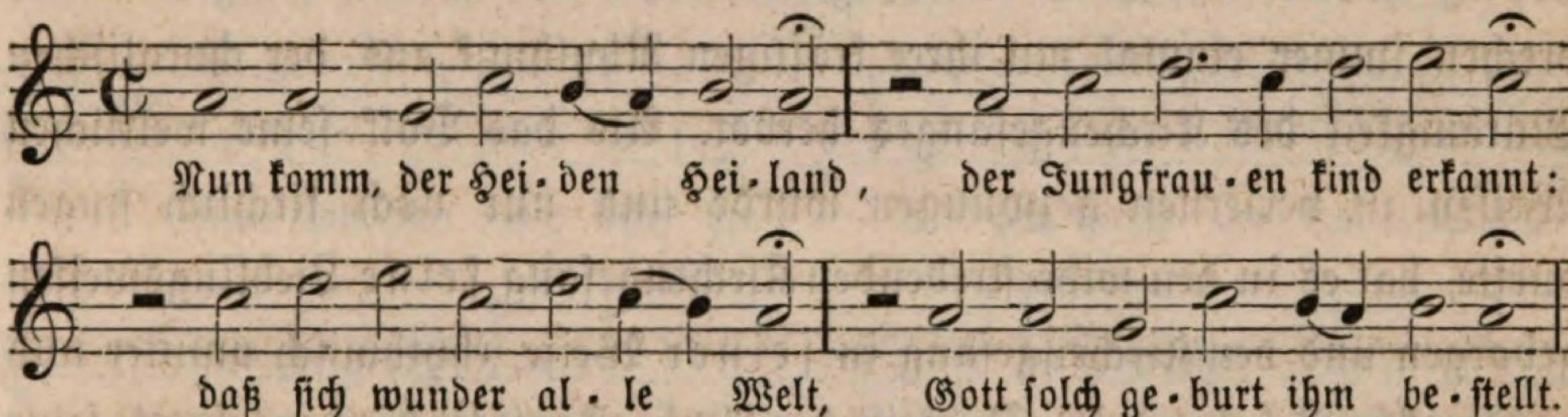
Aber diese Souveränität der Kirche und jene stehende Methode des Gesanges war keine ganz unbedingte, war nicht ohne alle Ausnahmen und Modifikationen, nicht ohne zeitweise Unterbrechung. Und zwar war es das natürliche Gefühl, der gesunde Sinn des Volkes — dieser unbe-

stechliche und wahrhaftige Richter aller Kultur und Kunst — der die streng Gregorianische Gesangmethode alterirte und durchbrach, den Kirchengesang immer einmal von Zeit zu Zeit an seinen volksthümlichen Ursprung und seinen rein menschlichen Zweck erinnerte und den Volksgesang bewahrte, daß er nicht gänzlich in den typisch monotonen Kirchenmelodien unterging.

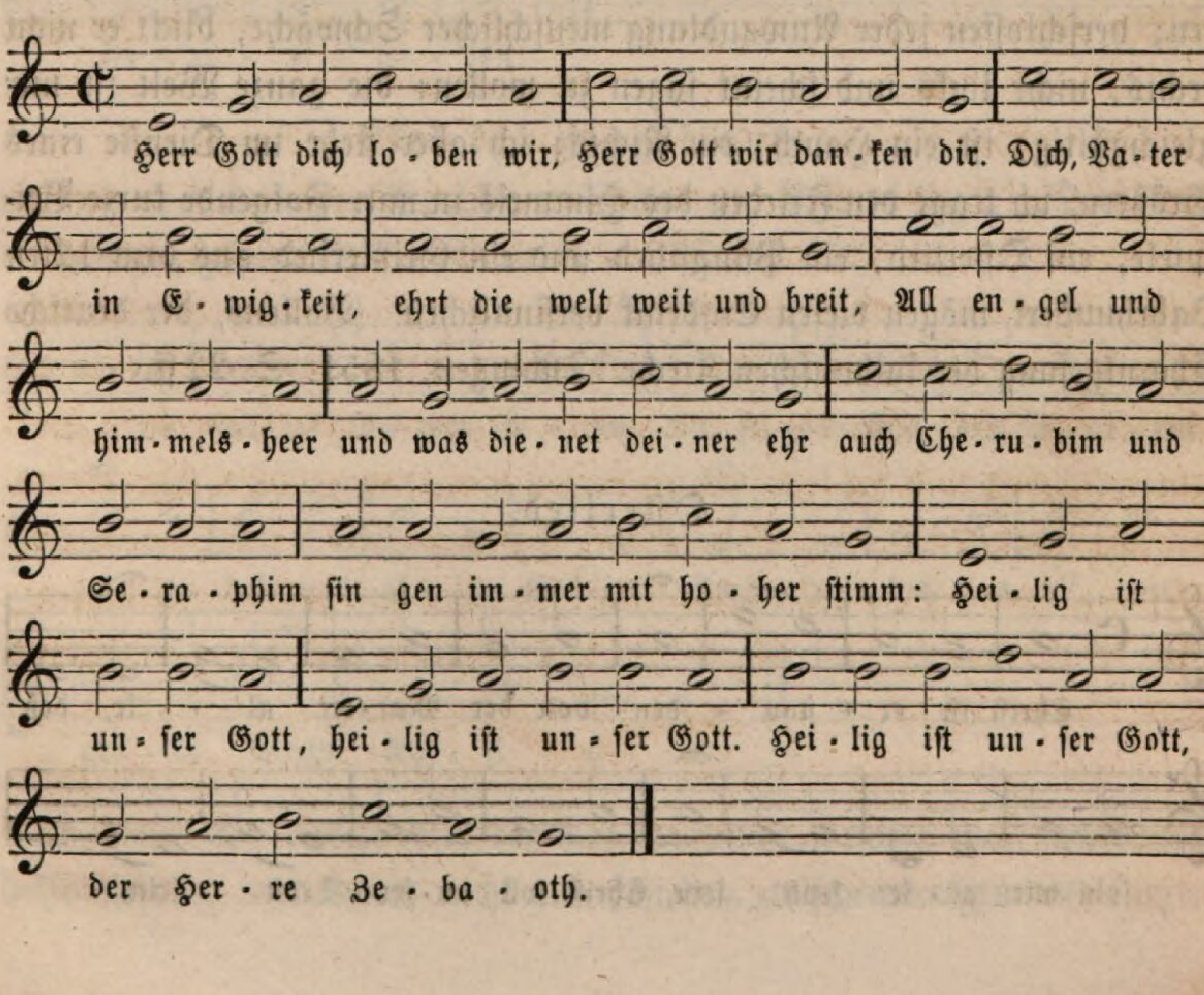
Ja die erste Stufe des mittelalterlichen Kirchengesanges hatte selbst diesen halb weltlichen Zuschnitt: der Ambrosianische Gesang berührte sich vermöge seiner naturgemäßen, volksthümlichen Rhythmik unmittelbar mit dem weltlichen Gesange, er ist selbst nur Volksgesang im Schooße der Kirche — ganz so, wie der früheste Choral der protestantischen Kirche im Reformationszeitalter nur Lied, religiöses Lied hat sein wollen. Wie schon die natürliche Empfindung, in stillem Einklang mit der Gesetzmäßigkeit des Naturlebens überhaupt, ihre einfachen Regungen in gewisse primitive Kunstformen zu kleiden strebt; wie schon der Naturmensch für seine Gefühlsäußerungen in Worten oder Tönen instinktmäßig zwischen schweren und leichten Accenten wechselt, sich unbewußt betonter und unbetonter Sylben, längerer und kürzerer, höherer und tieferer Laute bedient, so hatte auch der Ambrosianische Kirchengesang von vorn herein diesen belebenden Wechsel in seinen volksthümlich rhythmischen Melodien. In der That konnte er auch noch nichts Anderes sein, als religiöser Volksgesang, weil in den frühen Jahrhunderten, wo er entstand und vorübergehend herrschte, das religiöse Gefühl noch gar nicht soweit entwickelt war, daß es schon religiös empfundene Gesangweisen, originale Kirchenmelodien hätte erfinden können. Daher mußte die Kirche zu andern Melodien, d. h. eben zu volksthümlichen greifen, wenn sie ihre frommen Empfindungen gesanglich einkleiden wollte: und diese Melodien sind es eben, die den Ambrosianischen Gesang ausmachen. Beispiele hierfür würden einzelne Hymnen des Ambrosius selbst sein, die in den spätern Kirchen- und Volksgesang übergegangen sind und die wir noch in manchen unserer heutigen Choräle unbewußt intoniren. So z. B. folgender Hymnus: »O lux beata trinitas«, dem der Choral nachgebildet ist: „Der du bist drei in Einigkeit". (Ph. Wackernagel, Dr. Martin Luthers geistliche Lieder u. s. w. Stuttgart, 1848. Nr. 37.)



Ebenso der Hymnus: »Veni redemtor gentium«, der dem Choral zu Grunde liegt: „Nun komm, der Heiden Heiland". (Ph. Wackernagel, a. a. O. Nr. 13.)
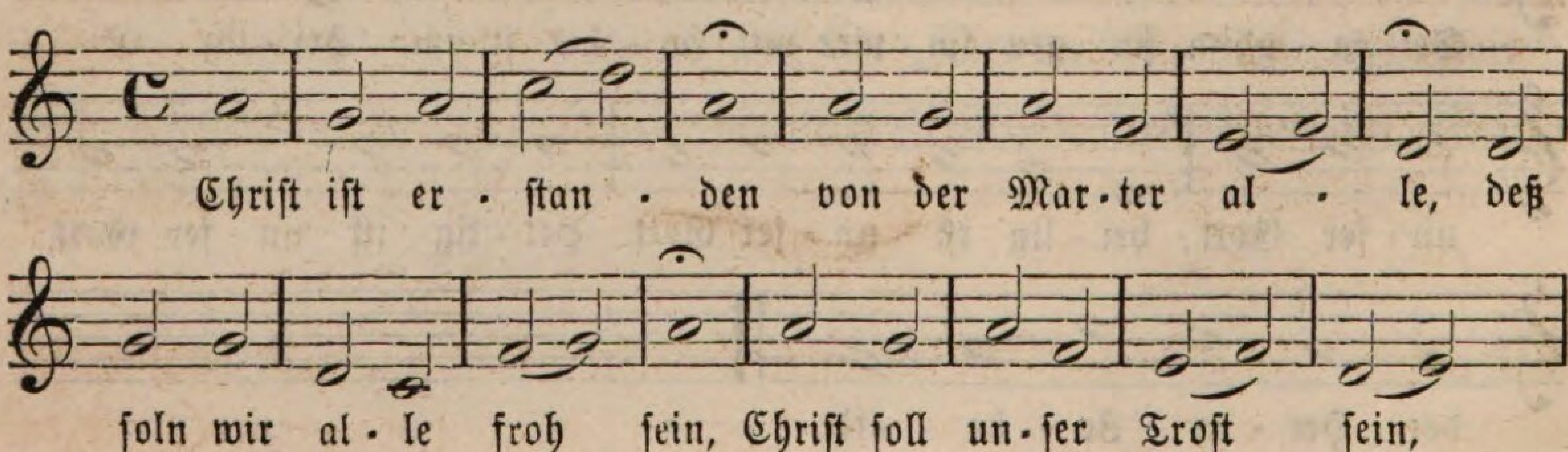


Den sogenannten „Ambrosianischen Lobgesang": »Te Deum laudamus«, den übrigens Ambrosius nur aus dem Griechischen übersetzt hat, besitzen wir noch in dem bekannten: „Herr Gott, dich loben wir". (Ph. Wackernagel, a. a. O. Nr. 29.)
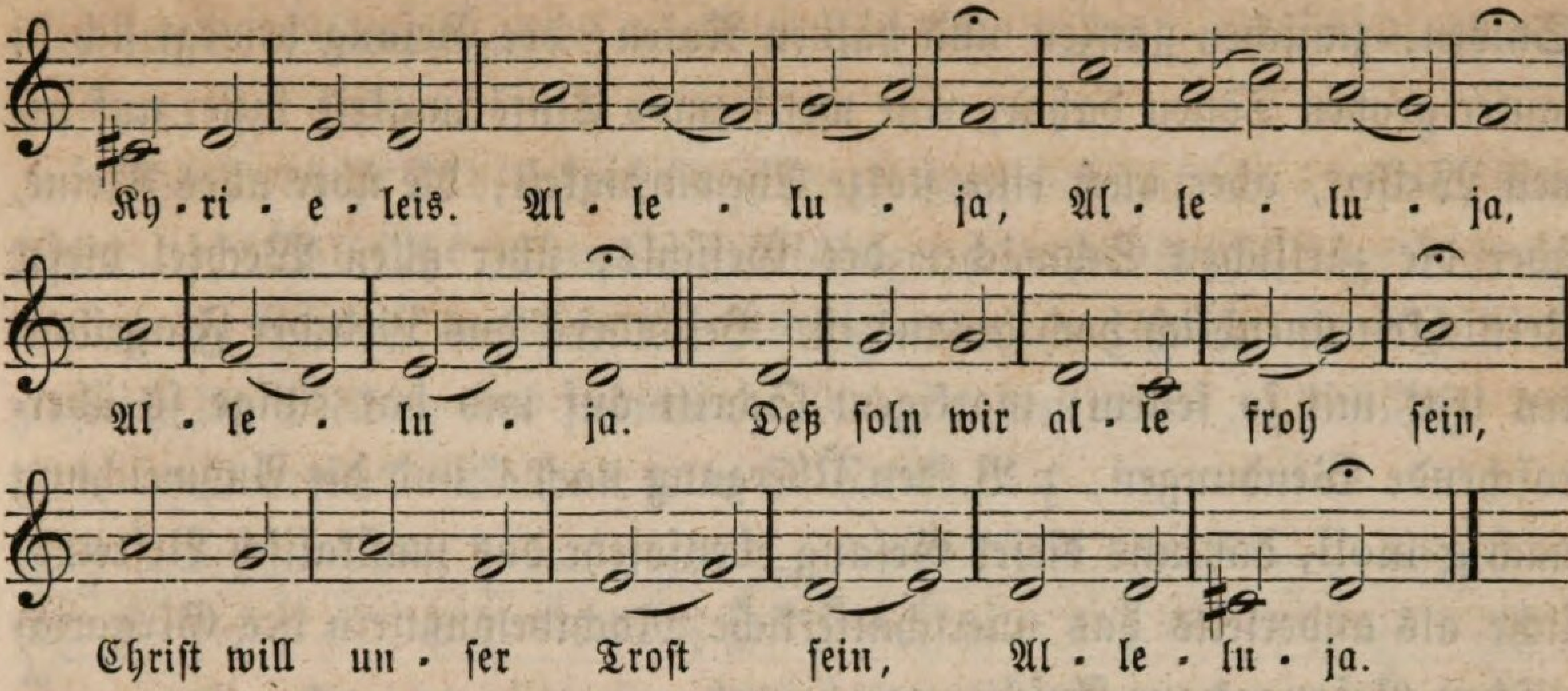


Wenn in diesen Melodien die ursprüngliche Lebendigkeit des Rhythmus verwischt ist, so bedenke man, welche Änderungen sie später, in den Jahrhunderten der Gregorianischen Gesangherrschaft erlitten haben mögen, der ja diese rhythmische Belebtheit der größte Anstoß war. Ursprünglich aber hatten sie entschieden eine volksthümliche Rhythmik, die sie nicht nur dem Volke empfahl, sondern auch die Vergänglichkeit der Jahrhunderte überdauerte. Denn ganz verschwunden sind sie auch in den Zeiten des Gregorianischen Choralgesanges nicht: der Vorzug des gesunden Gefühls, der Zusammenhang mit dem Volksgesange ist ihnen geblieben und hat sie vor der Vergessenheit bewahrt. Äußerlich zwar aus der kirchlichen Praxis verstoßen, haben sie sich im Verborgenen durch alle Zeiten fortgeerbt und brechen immer einmal mit ihrer kräftigen Rhythmik aus der choralischen Eintönigkeit des Kirchengesanges hervor. Als das Volk seine weltlichen Weisen zu verlernen gezwungen wurde und nur noch kirchlich singen durfte, hat es in den widerstrebenden Kirchengesang seine Lieblingsweisen geborgen und den Kirchengesang in seiner Weise, rhythmisch munter und ausdrucksvoll behandelt. Das ist der Ambrosianische Kirchengesang, seine Entstehung und seine Fortdauer.
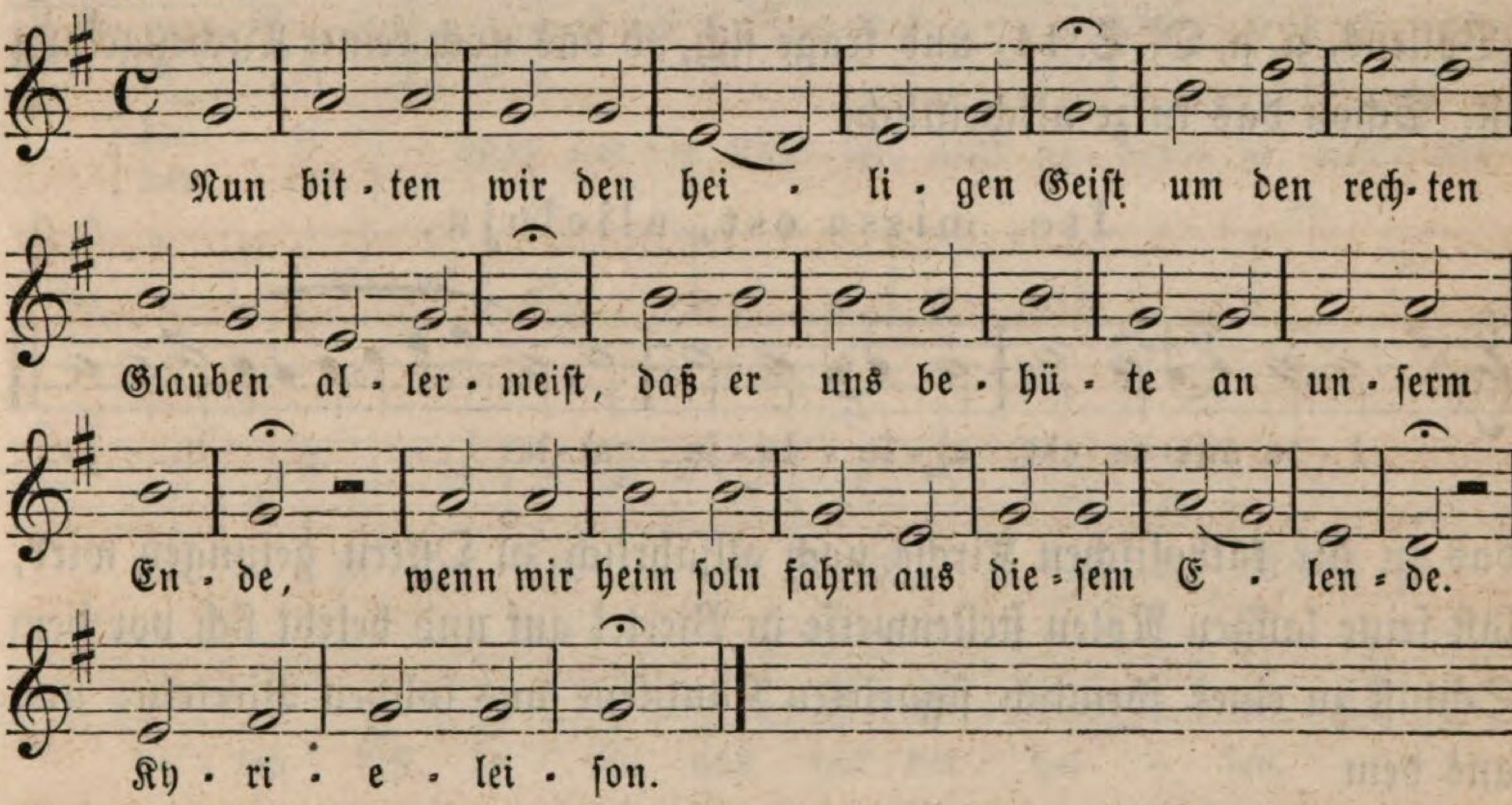
Aber auch der Gregorianische Gesang ist weltlichen Einflüssen nicht entgangen. Zwar ist er dem Principe nach streng choralisch. Mit heiligem Ernst wacht er über dem würdevollen Gleichschritt langer Noten; verschlossen jeder Anwandlung menschlicher Schwäche, blickt er nicht rechts, nicht links und scheint sagen zu wollen: die ganze Welt ist mir gleichgültig, ist ein Hauch, ein Nichts; ich aber stehe im Dienste eines Größern, ich trage den Frieden des Himmels in mir. Folgende kurze Beispiele, ein Osterlied, ein Pfingstlied und ein Geißlerlied aus dem 12ten Jahrhundert, mögen diesen Eindruck versinnlichen. (Bollens, der deutsche Choralgesang der katholischen Kirche. Tübingen, 1851. S. 22 ff.)

Osterlied.
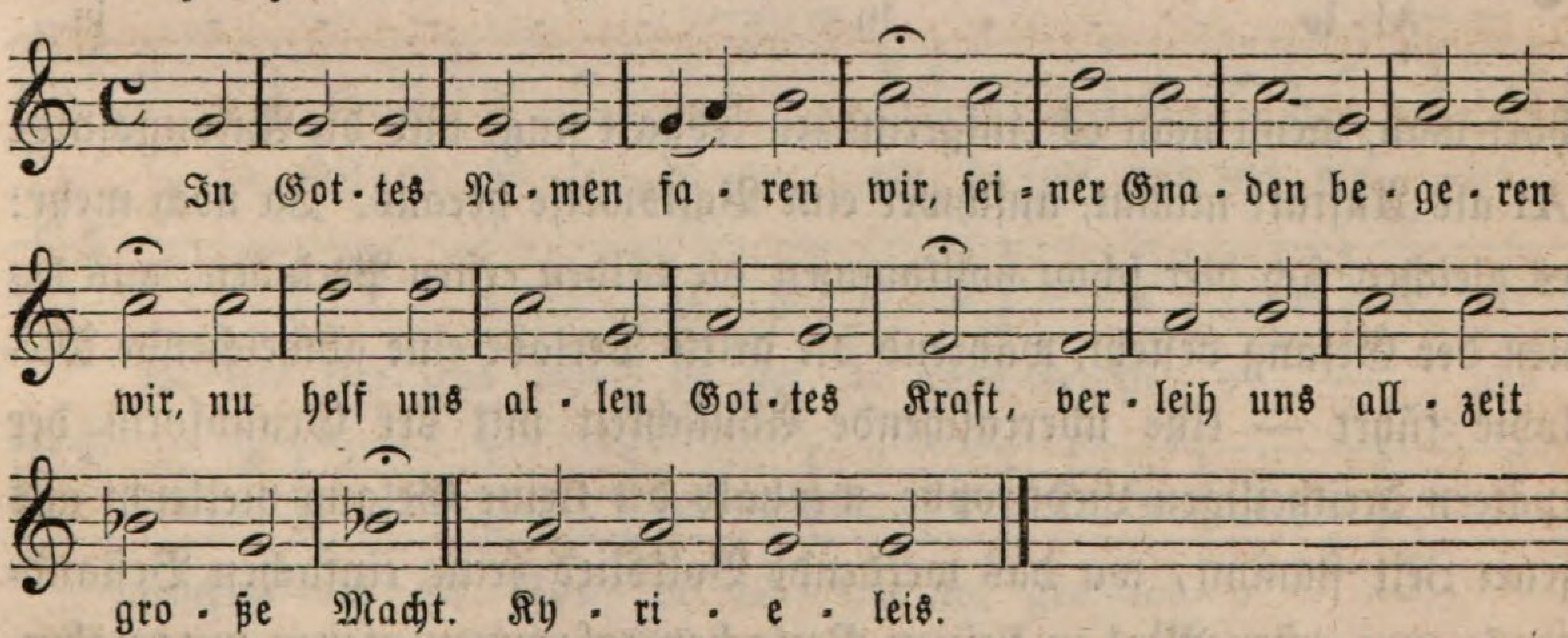




Pfingstlied.



Lied der Flagellanten,

welches noch dem protestantischen Choral zu Grunde liegt: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot". (Bollens, a. a. O. S. 29.)

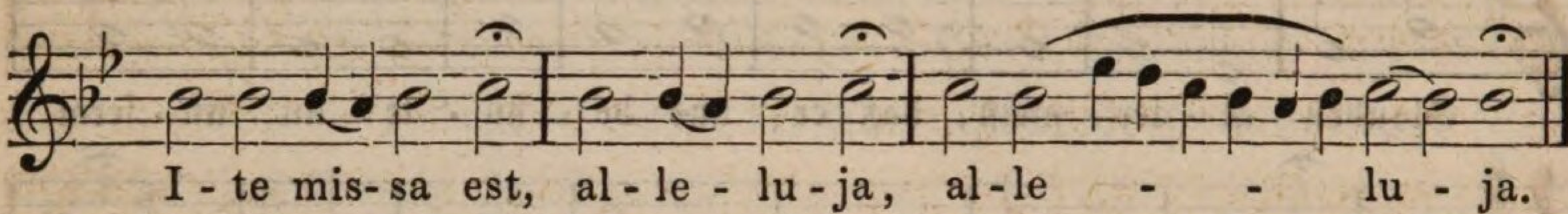


Nach diesen Beispielen wird der Gregorianische Gesang nicht rhythmisch deklamirt, es wird darin nicht unterschieden zwischen langen und kurzen

Sylben, zwischen ganzen und halben Noten: der Gesang bewegt sich in lauter großen Tönen dahin; eine weltfremde Einförmigkeit lastet auf seinen Weisen, aber auch eine stolze Ehrwürdigkeit, die über alles Kleine, über die zärtlichen Schwächen des Gefühls, über allen Wechsel dieser Zeitlichkeit unendlich hoch hinaus ist. Besonders das Lied der Flagellanten tritt mit so festem, markigem Schritt auf und hat einige so überraschende Wendungen, z. B. den Übergang nach f und die Ausweichung nach g-moll, daß uns dieser Gesang ebensosehr das musikalisch Befremdliche als anderseits das unerschütterliche Machtbewußtsein des Gregorianischen Gesanges zur Anschauung bringt.

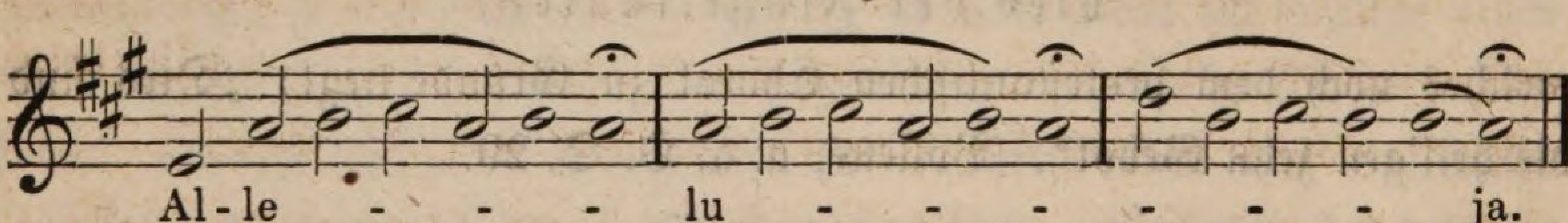
Aber nun überblicke man die folgende Reihe Gregorianischer Gesänge (Bollens, a. a. O. S. 14) und frage sich, ob das noch reiner Kirchengesang ist. Schon das kurze altchristliche

Ite, missa est, alleluja,



das in der katholischen Kirche noch alljährlich zu Ostern gesungen wird, löst seine langen Noten stellenweise in Viertel auf und belebt sich vor dem Schluß zu einer förmlich figurirten Kantilene aus solchen Vierteln; und aus dem
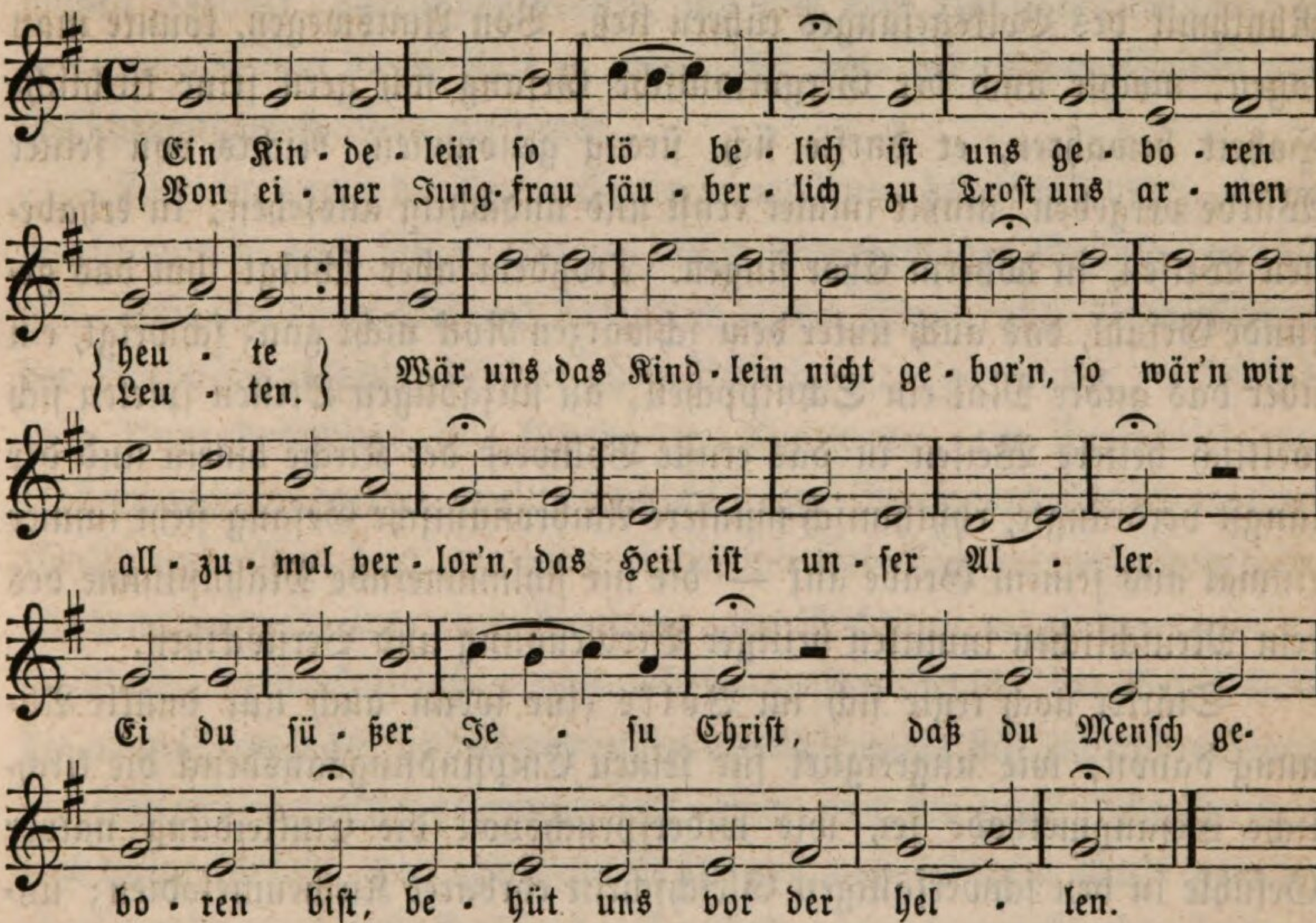
Alleluja
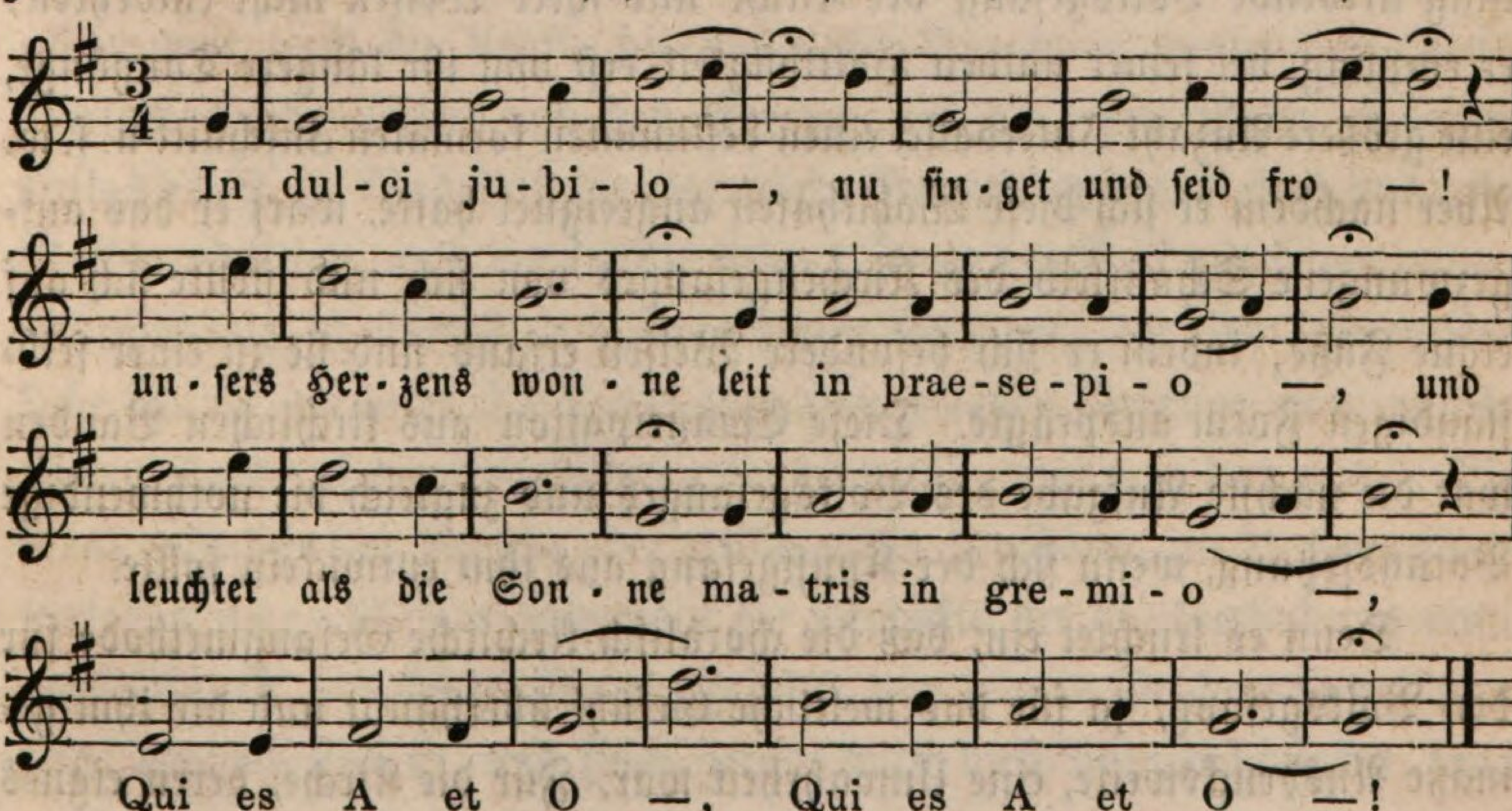


hört man, wenn man es einigermaßen lebhaft singt und die Anfangssylbe Al als Auftakt nimmt, unschwer eine Volksweise heraus. Ja noch mehr: es gleichen sich hier schon vollkommen die beiden ersten Perioden, aus denen der Gesang besteht, während die dritte Periode eine abweichende Melodie führt — eine überraschende Ähnlichkeit mit der Grundform der spätern dreitheiligen Liedstrophe, weshalb der kleine Gesang vielleicht aus jener Zeit stammt, wo das werdende Volkslied seine einfachen Bestandtheile zum ersten Mal in kleinen Versuchen zusammenzusetzen unternahm. Der gleiche Bau läßt sich übrigens schon in dem obigen »Ite, missa est« nachweisen, nur erscheint dort die Grundform noch zu einer gewissen Will-

kühr der Tonführung zerflossen. Beide Gesänge fallen vor das 10te Jahrhundert.

Der liebliche Weihnachtsgesang (aus der Zeit um 1100): „Ein Kindelein, so löbelich“ ist ein ebenso kräftiger, als festlich fröhlicher Gesang, so daß bei ihm die weltliche Entstehung außer Zweifel ist. Das Lied ist zugleich die Melodie des spätern: »Dies est laetitiae«, „der Tag, der ist so freudenreich“. (Bollens, a. a. O. S. 31.)



Noch unzweifelhafter verehren wir ein ursprüngliches Volkslied in dem halb lateinischen, halb deutschen Weihnachtsgesange: »In dulci jubilo« aus dem 14ten Jahrhundert. (Bollens, a. a. O. S. 34.)



Die ebenso munter jubelnde als kindlich naive Melodie, die stellenweise an den volksthümlichen Jodelgesang anklingenden Intervallschritte, der streng liedmäßige, aus lauter kleinen viertaktigen Motiven zusammengesetzte Bau sprechen unwiderleglich für eine Volksweise.

Schon aus dieser kleinen Zusammenstellung von Kirchengesängen gewinnt man die Überzeugung, wie gern die Kirche, trotz ihres ehrbaren Gesichts, sich von der kräftigen Volksempfindung, von der affektvollen Rhythmik des Volksgesanges rühren ließ. Von Amtswegen, könnte man sagen, mochte auch der Gregorianische Gesang sich gern seine kirchliche Hoheit bewahren, er durfte sich, streng genommen, Nichts von seiner Würde vergeben, mußte immer ernst und andächtig aussehen, in erhabenen Weisen, in höherm Chor singen. Trotzdem aber schlägt ihm das gesunde Gefühl, das auch unter dem schwarzen Rock nicht ganz schweigt, ein über das andre Mal ein Schnippchen, an unzähligen Stellen spielen sich weltlich heitere Weisen in das ernste Bollwerk der Kirche hinein und der längst verdrängte, rhythmisch muntere Ambrosianische Gesang steht immer einmal aus seinem Grabe auf — die nie schlummernde Mahnstimme des rein Menschlichen inmitten heiliger Verblendung und Verstocktheit.

Stärker noch regte sich im Volke eine wenn auch nur dunkle Ahnung davon, wie ungeeignet für seinen Empfindungsausdruck die kirchliche Gesangmethode sei, wie widerspruchsvoll die Einkleidung naiver Gefühle in den schwerfälligen Gleichschritt ehrbarer Kirchenmelodien; unverhohlener und energischer ringen sich im Volksgesange stark empfundene und sinngemäß rhythmisirte Melodien als faktische Opposition gegen die kirchliche Methode zu Tage. Anfangs zwar konnte der nach Gestaltung strebende Volksgesang der Kirche und ihrer Weisen nicht entbehren: er empfing bei seiner naiven Haltlosigkeit erst von ihr längere Tongänge, eine größere Anzahl Intervalle, einen bestimmten formalen Zuschnitt u. s. w. Aber nachdem er sich diese Wohlthaten angeeignet hatte, warf er das aufgezwungene Schnürleib des Kirchengesanges von sich und stellte sich auf eigne Füße, indem er sich besondere Weisen erfand und sie zu einer selbständigen Form ausprägte. Diese Emancipation aus kirchlichen Banden war die nächste Aufgabe des Volksgesanges und zugleich die nothwendige Voraussetzung, wenn sich der Kunstgesang aus ihm entwickeln sollte.

Denn es leuchtet ein, daß die choralisch kirchliche Gesangmethode für den Volksgesang, ja für das weltliche Gefühl überhaupt und die ihm gemäße Ausdrucksweise, eine Unwahrheit war. Für die Kirche, deren eignes

Geschöpf und Dolmetscher dieser Gesang war, hatte er eine entschiedene Wahrheit, war er eine historische Nothwendigkeit: ihr entsprach er, ihr innerstes Wesen versinnlichte er, ihre äußern Zwecke half er verwirklichen. Dem Menschen an und für sich dagegen, dem Volke, in dessen natürlicher Unverdorbenheit sich das Menschliche am Reinsten darstellt und dessen gesunder Sinn überall Wahrheit und treffenden Ausdruck fordert, konnte er auf die Dauer nicht zusagen. Das Volk mußte sich, schon durch den bloßen Instinkt, gedrungen fühlen, ihn aus dem Bann der Unnatur zu befreien und ihm die Gestalt zu geben, die dem instinktiven Gefühl und Gefühlsausdruck allein entsprach.

Aber so wenig die Kirche ihn in seiner Unwahrheit erkannte, ebenso wenig war sie auch fähig, ihn zu dieser naturgemäßen Gestalt umzubilden. Von ihr, deren Bestand wesentlich in der Form ruht, deren Princip der Stabilismus und, künstlerischen Bestrebungen gegenüber, weltfeindliche Unproduktivität ist, konnte eine Änderung, ein Fortschritt zum Bessern nicht ausgehen, wollte sie nicht gegen ihr eigenes Fleisch wüthen. Einzig und allein dort, wo man ahnte, wie seelenlos, wie erzwungen der Kirchengesang sei, war eine Wendung zum Richtigen möglich — nämlich im Volke, dieser kräftigsten und unbefangensten Schicht der Gesellschaft, die allen Segnungen und Verirrungen der Kultur als still richtender Zeuge, als ethisches Korrektiv gegenübersteht. Hier, wo die persönliche Freiheit, das naive Gefühl, die originelle Erfindung von jeher in Kraft gewesen war, wo die natürliche Frische der Empfindung noch ungebrochen bestand, wo der Mensch sein verborgenstes Innere noch unberührt von Autoritäten und Übergriffen bewahrt hatte — hier allein dämmerte ein Bewußtsein von der Unangemessenheit des Kirchengesanges für das Volksgefühl, hier allein war auch die Kraft, die natürliche Begabung vorhanden, dieser Verirrung abzuhelfen und den Gesang auf die rechte Bahn zu leiten. Und dies ist in Wahrheit die eigentliche Bedeutung des Volkes und aller Volksproduktion, auch der künstlerischen. Denn das Volk mit seiner naiven Empfindung ist überall das eine nöthige Ferment, der eine sehr wesentliche Faktor, wenn es überhaupt zum sinngemäßen Gesange, zum musikalischen Ausdruck der Empfindung kommen soll, wogegen das andere Element, nämlich das logische oder arithmetische der Form, im Kirchengesange vertreten war. Mögen immerhin die Produkte der Volkserfindung naturalistisch roh, von keiner Theorie gestützt, von keinem Geschmacke geläutert sein: dennoch sind sie, und zwar gerade durch diese Naturwüchsigkeit, frisch

und gesund, wahr und lauter. Ein solches Naturgewächs ist nun auch der Volksgesang. Kunstlos, ohne Reflexion und Vorbild, lediglich dem augenblicklichen Gefühl entquillend, ist er zugleich die ungesuchte Gefühlssprache der Natur, die reinste und treueste Form, welche die Empfindung sich überhaupt geben kann, wogegen in der reflektirten Kunstproduktion, die den Naturboden der Naivetät verlassen hat, unendlich viel gesündigt worden ist und ein wahres Chaos von Unnatur und Widersinn aufgespeichert liegt.

Auch damals war es die Aufgabe des Volksgesanges, seine angeborne Gesundheit zu bewähren und, gelöst von kirchlichen Einflüssen, den Weg eigner Erfindung zu gehen. Er sollte die Monotonie des Gregorianischen Kirchengesanges durchbrechen und sich eine neue, der lyrischen Empfindung entsprechende Form schaffen; er sollte, hinaus über den Massenvortrag der Gemeinde, sich zum Einzelgesange und dessen zarterer Gefühlssprache individualisiren; ja er sollte, in noch weiterer Entwickelung, selbst seine bewußtlose Naturbasis verlassen und sich zum zweckvollen, nach Wahrheit und Schönheit strebenden Kunstgesange verklären. Beide Aufgaben zugleich löst der Volksgesang in dem vor uns liegenden Zeitraum, indem er den subjektiven Empfindungsgesang, das wirkliche Lied aus sich hervortreibt. Zwar wird das Ziel nicht vollständig erreicht: der Volksgesang bleibt, auch nachdem er die rohe Vorstufe des rhythmischen Naturgesanges überwunden hat, zur Hälfte noch in die Gregorianische Methode des Kirchengesanges gefesselt. Aber die episch allgemeinen Stoffe verengern sich hie und da schon zu individuellen Vorfällen, zu persönlichen Gedanken- und Gefühlsergüssen, ja aus der epischen Nationaldichtung ringt sich schließlich die erotische Lyrik der Troubadours und Minnesänger heraus und mit ihr erweicht sich denn auch der musikalische Ausdruck stellenweise schon zu wirklichen Liedmelodien, die volksthümlich frisch und seelenvoll aus dem sonst noch kirchlich zugeschnittenen Liebesgesange hervortönen. Siegreich und zu unserer hohen Befriedigung läßt das musikalische Lied noch vor dem Abschluß dieses ersten Zeitraums glückliche Anklänge seiner wahren Gestalt vernehmen.

Dieser ganze Prozeß aber vollzieht sich bei den gemüthvoll angelegten Germanen, welche diese Fortbildung, ja man kann sagen diese Neuschöpfung des Gesanges allein zu übernehmen befähigt waren. Hier ist die Stelle, wo diese Völker in die Kulturentwickelung des Abendlandes eintreten, um für Mittelalter und Neuzeit die Träger der Gesittung und

Freiheit zu werden; hier ist zugleich die Stelle, wo sie die Lösung des Gesanges aus kirchlichen Banden und seine Entfaltung zu freiern, beseeltern Formen in die Hand nehmen. Und dabei ist es eine tiefsinnige Fügung im göttlichen Erziehungsplane, daß sie diese ihre kulturhistorische Mission, diese Neugestaltung des Gesanges, also eine weltliche und rein menschliche Aufgabe, vornehmlich dem Christenthum verdanken sollten, demselben Christenthum, das sie, nach der Absicht der Kirche, zunächst nur für den Glauben zu erziehen, in den Schooß der Kirche selbst zu führen den Beruf hatte. Das Christenthum, das scheinbar nur gekommen war, die Völker ausschließlich nach religiöser Seite zu veredeln, ließ hier zum ersten Mal einen Blick in seine kosmopolitische Weltbedeutung thun, that hier einen ersten Wurf zur allseitigen Erziehung der Menschheit, auch in weltlicher und künstlerischer Hinsicht. Den Zusammenhang mit der Welt, den offnen Blick in's Leben, die Regungen des Gefühls hatte die Kirche abschneiden und tödten wollen — und hier trat dies geheime Gift zu ihrem Schrecken mit einem Mal unverhohlen zu Tage. Die Kirche glaubte die Völker dem Evangelium mit Sicherheit gewonnen zu haben und lauter Gläubige und Treue an ihnen zu besitzen — und nun brachen unvermuthet überall Spuren jener sündhaften Weltlichkeit im Volke hervor, welche die Kirche immer so nachdrücklich verdammt hatte und so erfolgreich bekämpft zu haben glaubte. Aber das ist gerade der verborgene Segen der Kirche — den sie, freilich ganz gegen ihren Willen gestiftet hat — nicht, daß sie die Völker zu ihrem, d. h. dem kirchlichen Christenthum bekehrte, sondern daß sie dieselben für edle Gefühle, für alles echt Menschliche überhaupt, also für das ideale, unsichtbare Christenthum des Herzens empfänglich machte: denn nicht der Christ ist der höchste sittliche Begriff, das Ziel der menschheitlichen Entwickelung, sondern der Begriff Mensch, zu dessen Realisirung Christenthum und Kirche nur die Hand bieten wollen. Woran jene Völker glaubten, das war weit weniger das Christenthum mit seiner hohen und reinen Gottesanschauung, mit seiner Offenbarung Gottes als des an die Welt hingegebenen, der Welt immanenten Geistes: vielmehr die Kirche und ihre Priesterherrschaft, die ihnen als sinnlicher Pomp, als fühlbare Aufsichts- und Strafanstalt vor Augen stand, war das Objekt ihres Glaubens. Aber hinter dieser Decke oberflächlicher Gläubigkeit, hinter dieser Gleichgültigkeit gegen das kirchliche Christenthum arbeitete das geistige um so unbemerkter, um so wirksamer

an ihrem Innern und reifte hier im Stillen Früchte, die auf einem ganz andern Gebiete zum Vorschein kommen sollten.

Die Germanen also sind es, in denen die beseelenden Wirkungen des Christenthums zuerst zu Tage traten, ebenso wie sie die ersten waren, die das Vermächtniß der alten Welt künstlerisch verwertheten. Denn wie sie — auf musikalischem Gebiet — aus dem diatonischen System der Griechen zuerst etwas gemacht, es zuerst zu einer genießbaren Form, zum musikalischen Ausdruck der Empfindung angewandt haben, so auch jetzt mit dem Christenthum. Festen Fuß zwar faßte das Christenthum in Italien, Rom wurde der weltbeherrschende Mittelpunkt der kirchlichen Hierarchie und romanische, südeuropäische Völker die hauptsächlichsten Träger und Organe des päpstlichen Katholicismus — eben deshalb, weil das Christenthum sich Anfangs wesentlich zur Form veräußerlichte, für welche die Romanen von jeher eine besondere Begabung bekundet haben; ebenso ist das Fundament des abendländischen Gesanges, nämlich der Kirchengesang, in Italien gelegt worden. Diejenigen dagegen, welche das Christenthum zuerst bei sich zu praktischer Wirklichkeit umgesetzt, staatliche und bürgerliche Einrichtungen, edle Sitten, gemüthvolle Anregungen aus ihm gezogen, es also zuerst von seiner rein menschlichen Seite ergriffen und zu praktischem Gewinn ausgebeutet haben, waren die Germanen, dieselben Germanen, bei denen aus dem nämlichen Gemüthsboden später die modernen Kulturelemente des Protestantismus, der neuern Philosophie und Kunst erwuchsen. Und befähigt durch diese sittlichen Einflüsse des Christenthums, sollten sie auch jetzt die ersten und einzigen sein, die ein Gefühl, ein Bewußtsein davon hatten, wie unnatürlich der Kirchengesang sei, wie ungeeignet seine Weisen für das, was das Volk aus eignem Herzensdrange schuf, — ganz ähnlich, wie sie später auch davon zuerst ein Bewußtsein faßten, welche Unnatur in der Kirche selbst liege, wie fremd sie der Menschheit gegenüberstehe, wie weit sich der Mensch in ihr von seinem wahren Wesen, von seiner gesunden Weltstellung und seinen Lebenspflichten entferne, wie sehr er aufhören müsse, Mensch zu sein, wenn er ein gläubiges Kind der Kirche, ein Erbe der zukünftigen Seligkeit werden wolle.

Genug, es treten schon bei den Germanen der damaligen Zeit Spuren von Gefühlsthätigkeit und selbständiger Kunstproduktion zu Tage, die eine faktische Emancipation von der Kirche und von dem Glauben an ihre Unfehlbarkeit sind. Schon in ihren frühesten Kunstversuchen, mögen

sie auch anderweitig noch roh sein, tauchen Züge von Tiefsinn, von Zartheit, von Frische auf, die nur aus einem reichen Fond von Gemüth und Seelenleben erklärt werden können, das, eben weil sich's als eine göttliche Naturmacht weiß, sich bewußt und getrost der allmächtigen Kirche zur Seite stellen durfte. Wer denkt hier nicht an die tiefsinnige Symbolik des gothischen Baustyls, an die rührend naiven Skulpturdarstellungen aus Jesu Leben an Felsenwänden, Kirchenportalen u. s. w., an die unaussprechlich seelenvollen Gesichter auf alten Heiligenbildern, in denen, bei aller Eckigkeit der Körperformen und aller Bläſſe der Farben, ein ganzer Himmel seliger Gefühle ergossen liegt? Und diesen noch kindlichen Erstlingsversuchen in der Kunst schließt sich nun auch das erste Hervorbrechen des Volksgesanges, die erste Fortbildung des Gesanges zur ausdrucksvollen Kunstform bei den Germanen an, woraus sich bald auch der seelenvolle Einzelgesang, das wirkliche Volks- und Kunstlied entwickeln sollte.

Die Befähigung hierzu lag, wie wir oben dargethan zu haben glauben, in der vorwiegend gemüthvollen Begabung dieser Völker, vermöge deren sie für die überschwängliche Erhabenheit des Christenthums wie für das menschlich nahe und vertraute Naturleben gleich viel Empfänglichkeit hatten. Schon damals ahnten wir bei diesen Völkern die Möglichkeit poetischer, besonders lyrischer Produktion; jetzt werden wir dieselbe als historische Wirklichkeit hervortreten und sich im Verlaufe der Entwickelung zu immer reichern Schöpfungen ausbreiten sehen.

Während die südeuropäische Dichtung von jeher vorherrschend epischen Inhalts gewesen ist und sich zu nationalen Heldengedichten, zu feurigen oder schaurigen Balladen verkörpert hat, liegt die überwiegende Schöpferkraft der mittel- und nordeuropäischen Germanen, denen sich nach Seiten der Form auch die französischen Romanen anschließen, in der Lyrik, dieser am Meisten menschlichen, am Meisten dichterischen Dichtungsart. Sich in die allgemein verständlichen Vorgänge des Gemüthslebens zu versenken, die Prozesse und Gestalten der Natur sympathisch zu beseelen, ihnen sein eignes Fühlen, Theilnahme für seine eignen Zustände unterzulegen, sie zu Zeugen seines Glücks, zu Vertrauten seiner Schmerzen zu machen — darin hat das seelenvolle Naturell dieser Völker von jeher eine besondere Süßigkeit gefunden, aus diesen Empfindungen seine innigsten Weisen gesogen. Für das Lied zumal konnte es keine glücklichere Begabung als diese geben; und so ist denn auch das Lied die von den

Germanen vornehmlich geschaffene und ausgebildete Dichtungsform, diejenige, welche ihnen als ihr Originalprodukt zuerkannt werden muß und als deren Hüter und Pfleger sie unter den Völkern der Erde dastehen. Denn was die Germanen im Epos oder im Drama hervorgebracht haben, ist mehr oder weniger auch von den übrigen Kulturvölkern erreicht worden; in der Lyrik des Liedes aber stehen sie einzig da, sind sie Vorbild und oberste Instanz geworden, so daß das ärmere Ausland in dieser Beziehung von ihnen entweder gelernt oder direkt entlehnt hat. Um nun aber das Lied neben seiner Möglichkeit auch in seiner formalen Eigenthümlichkeit zu begreifen, ist es nöthig, zuvor einen Blick rückwärts oder, wenn man will, in die Tiefe zu thun und von der zwiefachen Methode dichterischer Sprachbehandlung überhaupt zu reden, welche gerade diesen Gegenstand ganz unmittelbar berührt und in den kleinen Dimensionen des Liedes am Deutlichsten erkannt wird.

Unverkennbar nämlich läßt der dichterische Sprachbau eine doppelte Behandlung zu, eine freiere und eine mehr gebundene. Die erstere läßt die Hebungen und Senkungen, die betonten und die unbetonten Sylben in den einzelnen Versfüßen in beliebiger, wenigstens nicht psychologisch nachweisbarer Ordnung auf einander folgen, ähnlich wie die prosaische Rede ihre Accente gleichfalls nur von dem Zufall der logischen Wortfolge abhängig macht. Wir möchten diese unregelmäßige Rhythmik die rhetorische oder plastische nennen. Ihr gegenüber fügt die gebundene ihre Hebungen und Senkungen in regelmäßiger, symmetrisch strenger Anordnung, so daß Hebungen wie Senkungen sich in immer gleicher Distanz einander folgen. Diese Behandlung der poetischen Sprache dürfte nicht unpassend die musikalische heißen, weil aus der regelmäßigen Ablösung der schweren und leichten Sylben jener sinnlich wohlthuende Gleichtakt entsteht, der gerade der Musik unentbehrlich ist und in welchem sie, statt des ihr fehlenden logischen Elementes, das einzige Mittel besitzt, sich in ähnlicher Weise verständlich zu machen, wie die poetische Sprache durch den Wortlaut. Ebenso ist auch die Anordnung der Versfüße zu Verszeilen und dieser letztern zu Strophen bei der erstern Behandlung eine freiere, in's dichterische Belieben gestellte und nur durch das Herkommen festbestimmte, so daß auch hier keine innere Gesetzmäßigkeit oder Nothwendigkeit sichtbar wird. Im andern Falle dagegen gruppiren sich die Versfüße symmetrisch zu Verszeilen und die Verszeilen wiederum sind durch gleichen Bau und Klang zu Paaren oder Gruppen unter einander verbunden. Es ist kaum

nöthig hinzuzufügen, daß die erstere Methode die des Alterthums, der Griechen und Römer war, die andere die der christlichen Germanen und Romanen, des Mittelalters und der Neuzeit.

Im letzten Grunde aber beruht diese Differenz auf dem schon oben erwähnten Begriffe des Gegensatzes, des Dualismus, der, dem Alterthum fremd, erst mit dem Christenthum in das Bewußtsein der Menschheit getreten ist: auf jenem tiefen kosmischen Gegensatze, der sich im Großen und Ganzen in der Entgegenstellung von Gott und Welt, Himmel und Erde, Geist und Materie, Inhalt und Form u. s. w. verkörpert und die ganze christliche Weltanschauung bis in die entlegensten Gebiete und Thätigkeiten durchdringt. Zumal so geistige Gebiete, wie die Wissenschaft oder die Kunst, werden von diesem Gegensatz unmittelbar berührt und bis in ihre Einzelnheiten hinein geregelt. Die Alten, denen diese Gegensätzlichkeit verborgen war, bei denen sie sich also auch in der Kunstproduktion noch nicht bethätigen konnte, waren dadurch auf eine gewisse Willkühr der dichterischen Formbehandlung, auf eine gewisse Regellosigkeit dieser Form selbst hingewiesen, der es an psychologischer Begründung und Nöthigung fehlt. Ihre Versmaße könnten auch anders gebaut, könnten länger oder kürzer sein, als sie wirklich sind: sie würden von ihrem Charakter wenig verlieren. Die Versfüße in ihren Maßen treten nicht zu symmetrischen Gliedern, ihre Verse nicht zu Paaren oder Gruppen zusammen. Nur das Herkommen oder die Zurückführung der bestimmten Kunstform auf eine gefeierte, am Liebsten mythische Persönlichkeit konnte das willkührlich gebaute Schema für den Gebrauch heiligen und ihm den Schein der Gesetzmäßigkeit geben; nur ein noch unentwickelter Formsinn — wenigstens in Poesie und Musik —, ein noch ungebildetes musikalisches Gefühl konnte sich bei dieser regellosen Struktur beruhigen. Dagegen tritt nun mit dem Christenthum die Herrschaft jenes dualistischen Gegensatzes auch in der Kunstthätigkeit der Völker auf das Schlagendste hervor. Überall nehmen wir hier die Zweiheit der Anordnung, die Symmetrie der Gliederung als durchgehendes Princip wahr. Die Versfüße in der germanischen Dichtung sind paarweise zusammengefügt, die Verszeilen in zwei sich entsprechende Hälften geschieden und unter einander ebenfalls zu Paaren, in weiterer oder näherer Stellung, verbunden; die Strophen endlich lassen ebenfalls die Gruppirung zu zwei analogen Hälften erkennen. Zwar kommen Abweichungen im Einzelnen überall vor, die Zweitheiligkeit ist nicht immer streng durchgeführt. Besonders in der altdeutschen Epik

herrscht in dieser Beziehung noch eine gewisse Freiheit, indem nämlich auf jede betonte Sylbe mehr als eine unbetonte folgen und deshalb der Sylben innerhalb jeder Verszeile mehr sein konnten, als in der modernen Poesie, wo jede Hebung nur eine Senkung nach sich hat und das Metrum nur eine ganz bestimmte Sylbenzahl gestattet. Denn selbst, wo in der modernen Dichtkunst mehr als eine Sylbe in der Senkung steht, wie z. B. die beiden Kürzen im daktylischen Versmaß, treten sie doch, logisch wie metrisch, nur zur Geltung einer einzigen zusammen, indem diese beiden kurzen Sylben gleich einer langen gelten. Trotz solcher kleinen Abweichungen aber ist die Zweitheiligkeit — und das allein entscheidet — das Princip, die Fundamentalmethode der christlichen Kunstproduktion nach formaler Seite.

Und hierin haben wir den äußern Grund, warum die Musik bei den Alten wesentlich unmusikalisch bleiben mußte und sich erst im Christenthum, in der germanischen Welt zur schönen Kunst, zur Dolmetscherin des Seelenlebens herausbilden konnte. Das tiefere Motiv für diese Thatsache ist allerdings die Unbekanntschaft der Alten mit dem Gemüth, dieser Grundvoraussetzung der Musik und zumal des Gesanges. Aber nächstdem ist es das Fehlen jener Gegensätzlichkeit in der antiken Weltanschauung, was die Musik in den Anfängen, auf der Stufe bloßer Recitation festhielt. Gerade dasjenige, was die Musik sinnlich wohlthuend macht, was ihr die zur Schönheit unentbehrliche Gliederung verleiht, mangelte den antiken Völkern: eben jene die Einzelmomente zusammenhaltende, symmetrisch ordnende Zweitheiligkeit; eine dichterische und musikalische Form auf dieser Grundlage kannten sie nicht. Weder ihre Dichtung noch ihr Gesang hat jene innere Geschlossenheit und Rundung, erzeugt jenes Wohlgefühl, welches dem Gesange des christlichen Abendlandes inwohnt. Gerade die kleinen lyrischen Formen in der Poesie wie in der Musik, in denen der Mangel symmetrischen Bau's am Empfindlichsten vermißt wird, fehlten ihnen: das Lied ist wesentlich erst eine Schöpfung des christlichen Gemüthes und jenes nicht minder christlichen, die Form regelnden Gegensatzes.

Denn auf diesem Gegensatz beruhen wesentlich diejenigen beiden Elemente der lyrischen Sprache, wodurch sie neben dem akustischen Wohllaut auch die tiefere Resonanz der Empfindung bekommen hat, die sie so unendlich von den analogen lyrischen Versuchen des Alterthums unterscheidet: wir meinen die Strophe und den Reim. Diese beiden hauptsächlich sind es, in deren akustischem Parallelismus sich die innere Harmonie

der Empfindung auch äußerlich zum Ertönen bringt und in denen der musikalische Grundzug der lyrischen Poesie, ihre Neigung zur musikalischen Verkörperung am Vernehmlichsten anklingt, so daß die dichterische Strophenform sowohl mit ihrem Gesammtbau, wie mit der Gesetzmäßigkeit ihrer Einzelnheiten genau auch in die Musik übergegangen ist und die ganze Entwickelung des Liedes sich immer in der Doppelläufigkeit des poetischen und des musikalischen zugleich vollzogen hat.

Mag es immerhin der Fall sein, daß sich für die Liedstrophe schon in den Dichtungen des Alterthums und des Morgenlandes Analogien und vielleicht sogar direkte Fingerzeige nachweisen lassen, so gut, wie der Reim schon in der Poesie des Orients sein frühestes Vorbild gehabt haben mag. Weit mehr Berechtigung hat die Annahme für sich, beide Formen, Liedstrophe wie Reim, aus rein nationalem Boden, aus der originalen Erfindung des germanischen Volksgeistes hervorgehen zu lassen und in ihnen wesentlich Erzeugnisse des Abendlandes zu erblicken. Denn die germanische Kunst hat nicht nur in ihrer ältesten Dichtung analoge Bildungen mit der spätern Liedstrophe, sondern sie hatte — was mehr ist — das rhythmische und musikalische Feingefühl, dem innern Ertönen der Empfindung auch den äußern Wiederhall des Wortklanges zu geben, jene schon halb musikalische Übereinstimmung der Sprachlaute, jene Paarstellung der Versfüße und Verszeilen, die sich dann eben zur Strophe und zum Reim befestigt haben.

Von der poetischen Form zur musikalischen Melodie, vom dichterischen Liede zum musikalischen war bei diesen empfindungsreichen und gesangliebenden Völkern nur ein Schritt: auch in dieser Beziehung sind sie die eigentlichen Schöpfer der musikalischen Melodie, die Erfinder des melodiösen Liedes geworden. Bei ihnen zuerst und fast bei ihnen allein finden wir den eigentlichen Liedsatz, der sich aus mehren kleinen, symmetrisch gruppirten Motiven zusammensetzt, der sich in Intervallen dahinbewegt, die sich bereits von einander gelöst und zu Entfernungen geschieden haben, daß schon ein seelisches Moment in ihnen zum Ausdruck kommt; den Liedsatz endlich, der in der symmetrischen Gruppirung der Takte und Perioden auch schon den Rhythmus, diese Gliederung eines seelischen Tonverlaufs zu korrespondirenden Einzelheiten, wohlthuend hervortreten läßt. Kurz, das Lied ist sowohl nach seinem Empfindungsgehalt wie nach seiner strophischen Form, sowohl dichterisch wie musikalisch wesentlich eine That des germanischen Volksgeistes.

Die Entwickelung dieses anziehenden Verlaufs beginnt mit dem ältesten germanischen Volksgesange — worunter wir, nach dem Obigen, nicht bloß den altdeutschen im engern Sinne verstehen. Dieser Gesang war selbstverständlich Naturgesang und als solcher zwar roh und ungeschlacht, aber auch kräftig und affektvoll; weniger das melodische Element des Wohlklanges als das sinnlich wirksame des Rhythmus herrschte in ihm vor. Ausschließlich in kurzen Rufen und Schreien, höchstens in kleinen Tongängen und auf- und niederschwebendem Stimmgejodel hat dieser Gesang bestanden, weil der schaffende Toninstinkt auf noch Nichts weiter führte und besonders, weil der Gesang noch keine selbständige Geltung für sich hatte, noch nicht um seiner selbst willen, aus freier Neigung geübt wurde, sondern mehr eine Zugabe zum Kultus, ein ermuthigendes Signal zum Kampfe u. dgl., also eine zweckvolle, nebensächliche Thätigkeit war, die nur bruchstück- und absatzweise vor oder zwischen den betreffenden Verrichtungen eintrat. Dies ist offenbar die Meinung der alten Berichterstatter, wenn die einen ihn mit rauh kreischendem Vogelgeschrei, die andern mit einem scythisch wilden, wüsten Gebrüll, untermischt von dem Geheul der Weiber, vergleichen, womit sich die Kämpferschaaren in die Raserei des Muthes zu versetzen und dem Feinde Schrecken einzuflößen suchten; und auch der weitere Zusatz der betreffenden Erzähler stimmt damit, daß nämlich die Kämpfenden ihre Schlachtgesänge sogar gegen die vorgehaltenen Schilde geschrieen und diesen Lärm noch durch die Schallstärke rauh tönender Instrumente, der Hörner, Pauke, Metallbecken u. dgl. erhöht haben. Ging's dann zum Angriff selbst, so beschleunigte sich der Rhythmus des Kriegsgesanges zu einem wahren Sturm, zum sinnlosen Wirbel wüthendster Leidenschaft, wobei natürlich jedes rhythmische Gleichmaß, jeder Zusammenklang der Stimmen sich in wilde Verwirrung auflöste.

Aber nicht aller Gesang war solch rohes, rasendes Schlachtgeschrei, das sich bei jedem Einzelnen, je nach der Begeisterung des Augenblicks, verschieden gestaltete. Die Klaggesänge z. B. beim Begräbniß gefallener Helden, die Lobgesänge auf die Götter bei Opfern oder Naturfesten, die heitern Gesellschaftslieder bei Gastgelagen, die Reihegesänge bei Tisch, die wehklagenden Abschiedslieder, welche die Freundinnen der von dannen ziehenden Braut nachsangen, die Spottlieder auf öffentliche Laster und lasterhafte Personen, ferner Räthsellieder, Lieder aus der Thiersage u. dgl. werden maßvoller und menschlicher geklungen haben und müssen noth-

wendig, zumal wenn sie von einer großen Masse gleichzeitig gesungen wurden, durch eine Art Naturrhythmik zusammengehalten gewesen sein: kurze, einförmige Tongänge mit einem schon irgendwie hervortretenden Anfluge von Melodie. Für einen solch primitiven Rhythmus spricht schon der, wenn auch noch völlig rohe Versbau, der selbst von der frühesten Volksdichtung nicht ganz getrennt gedacht werden darf: ein erster Ansatz von Strophenbildung, der schon ein Etwas von regelmäßiger Sylbenfolge, von rhythmisch wiederkehrenden Accenten, von einem gewissen Längenmaß der Strophen oder strophenähnlichen Abschnitte gehabt haben muß. Dafür spricht ferner das Institut der Vorsänger, die sich unter verschiedenen Namen bei den meisten germanischen Stämmen finden. Druiden und Barden hießen sie bei den Galliern und Briten — nicht aber bei den Deutschen, die dergleichen nachweislich nicht gehabt haben —, Skalden bei den Skandinaviern u. s. w.; und ihre Aufgabe bestand darin, bei den religiösen oder nationalen Festen die Thaten der Götter und Helden unter Begleitung einer Harfe zu preisen, dem Heere voranschreitend es zur Tapferkeit zu entflammen, die Herolde der Fürsten, die Vermittler des Friedens zu spielen u. s. f.; priesterliches Ansehen, dessen sie genossen, war die natürliche Ehre für solch wichtige und heilige Geschäfte. Auch als wandernde Rhapsoden mögen sie sich nützlich gemacht haben, indem sie die alten Sagen und Sänge dem Volke in festlicher Versammlung vortrugen und sie so in der nationalen Erinnerung lebendig erhielten. Diese Vorsänger hatten, musikalisch betrachtet, doch nur dann einen Sinn und Zweck, wenn es wirklich etwas vorzusingen gab, d. h. wenn der Volksgesang von einem Zuschnitt und einer Schwierigkeit war, daß er bei der Ungeübtheit des Volkes nicht von der Masse angestimmt und ohne Leitung ausgeführt werden konnte. Diese Schwierigkeit aber hat sich, nach dem damaligen Standpunkte des Gesanges, weniger auf das Melodische, das die Germanen für ihre praktischen Zwecke nicht gebrauchen konnten, als auf das Rhythmische bezogen, das sowohl ihrem sinnlichen Bedürfniß wie ihrer Massenthätigkeit, der Marschbewegung, dem Tanz u. s. w. entsprach, der ja in den frühesten Zeiten überall nach dem Takt der Volksgesänge ausgeführt wurde. Aber auch in Bezug auf Melodik ist es nicht unwahrscheinlich, daß der germanische Volksgesang wenigstens schon eine Hinneigung zu ihr gehabt haben wird. Waren ja doch diese Stämme für Gemüthsleben und Gefühlsausdruck besonders glücklich organisirt und rühmt sie doch Tacitus als gesangliebend und liederreich.

Außerdem aber finden sich — ein, wie uns scheint, sehr beherzigenswerther Wink — in den Liedersammlungen des spätern Mittelalters Volksweisen von solcher Innigkeit der Empfindung und solch melodiösem Flusse, daß auch schon die ältesten Vorfahren solch gefühlvoller Liedersänger, wie sie uns hier unter den höfisch steifen Troubadours und Minnesängern begegnen, nicht ganz ohne Sinn für Melodik, und ihre Erzeugnisse nicht ganz entblößt von diesem ersten Erforderniß alles wohlthuenden Gesanges gewesen sein können. Auch der primitive Gleichklang der Alliteration und Assonanz — die Übereinstimmung gewisser Laute in den Verszeilen der altepischen Volksdichtung der Germanen — spricht auch beim Gesange für das analoge Streben nach Wohlklang; und dieser wird weniger durch den Rhythmus als durch die Melodieführung erreicht. Nicht minder deutet die Instrumentalbegleitung, meistens der Harfe, auf eine etwas edlere Haltung des Gesanges hin. Ein wilder, völlig regelloser Gesang hätte Begleitung nicht bedurft und nicht geduldet; sollte ein Instrument dazutreten, so mußte er, rhythmisch wie melodisch, schon eine gewisse Haltung, einen besonnenen, gemessenen Fortgang haben.

Aus dieser naturalistischen Erstlingsgestalt tritt der Volksgesang — und dies ist sein zweites Stadium — in die künstliche und, wie wir gesehen haben, unwahre Methode des Kirchengesanges, zeigt jedoch schon, trotz dieser formalen Gebundenheit, anderweitig mannigfache Fortschritte, mit denen er immer bewußter auf das Ziel des lyrischen Einzelgesanges losstrebt.

Es muß in der That ein starkes Empfindungsleben gewesen sein, das, wie bei den damaligen Germanen, einen selbständigen, dem Stoffe nach entschieden weltlichen Volksgesang neben die Kirche, diese alleinige Machthaberin über die Gemüther, zu stellen wagte, einen Gesang, der einzig dem sinnlichen Kraftgefühl, dem christlich durchwärmten Gemüthe entsprang und Nichts als heidnisch nationale Erinnerungen, schlicht menschliche Empfindungen aussprach. Freilich bot dieser Gesang, musikalisch betrachtet, noch wenig Erquickliches. Zwar der rohe Naturgesang, das rhythmisch accentuirte Geschrei, das einst die Wildniß der deutschen Urwälder durchschallt hatte, war verstummt; das Volk sang nicht mehr seine wüsten Schlacht- und Siegespäane, nicht mehr seine eintönigen Hymnen auf Götter und Helden. Aber an die Stelle dieser natürlichen Rohheit trat jetzt die künstliche: der gefühlsbare, gravitätisch strenge Kirchengesang. Und doch — welcher andere hätte sich dem Volke dargeboten,

von welchem andern hätte sein Gesang edlere Haltung lernen sollen? Wohl ist die Volksproduktion überall naiv. Das Volk kennt nicht die gelehrten Voraussetzungen der Musik: es hat kein Bewußtsein von den Tonarten, weiß Nichts von den Gesetzen der Melodiebildung, des Rhythmus, des harmonischen Gefüges u. s. w.; aber immer lehnt sich seine Erfindung an den künstlerischen Standpunkt des Zeitalters. Und sogut das Volk heutzutage seine Weisen in den heutigen Tonarten und melodischen Tonfällen singt, ebenso gewiß in frühern Jahrhunderten in den damals herrschenden Kirchentonarten und den Melodien des Kirchengesanges. Denn die Tonarten nebst vielem Andern in der Musik sind eine Erfindung der Wissenschaft, dergleichen erfindet das Volk nicht; aber es bequemt sich dem von der gelehrten Theorie aufgestellten Principe an und befolgt es unbewußt, gleich als sei es etwas von Natur ursprünglich Vorhandenes. Und so hat denn auch der damalige Volksgesang, obgleich an und für sich ein naiver Erguß des Volksgemüthes, seine Form, die Methode seiner Tonführung vom Kirchengesange angenommen.

Ein mitwirkender äußerer Grund für diese Anbequemung lag in dem Verhalten der Geistlichkeit: nämlich in ihrem fanatischen Hasse gegen alles Weltliche, zumal gegen das heidnische Volkslied. In der That muß das Volkslied damals, trotzdem das Christenthum schon längst bei den Germanen eingeführt war, nicht bloß allgemein bekannt gewesen und ausgeübt worden sein, sondern noch so urkräftig und abgöttisch geklungen haben, daß die Kirche gerade in ihm den Hauptfeind ihrer frommen Bemühungen erblickte, die Ausbreitung des neuen Glaubens, die Besserung und Veredlung der heidnischen Gemüther dadurch ernstlich gefährdet sah. Besonders verhaßt scheinen die unter dem Namen winileod (Liebeslied) gesungenen Schelmenlieder, offenbar wegen ihres obscönen Inhalts, gewesen zu sein, denn gegen diese richtete sich der Fanatismus des Klerus am Erbittertsten. Aber auch im Übrigen schalt man den weltlichen Volksgesang „bäurisch und abgeschmackt, schändlich und anstößig“. Nur in einer Beziehung hatten die Geistlichen Recht, über den deutschen Gesang entrüstet zu sein — das war die Ausführung, die Technik der Tonbildung. Es ist das übereinstimmende Zeugniß der damaligen Zeitgenossen, daß die Deutschen Anfangs nicht viel besser als wilde Thiere gesungen haben, zunächst natürlich in der Kirche, sodann aber auch im geselligen Privatgesange. Und das mag sich auch sobald nicht geändert haben, selbst nachdem Karl der Große durch ganz Deutschland Singschulen

angelegt und durch berufene Sänger aus Italien den Gesang zu bessern angefangen hatte.

So schritten denn die verfolgungssüchtigen Geistlichen thatsächlich gegen das Volkslied dadurch ein, daß sie ihm nicht bloß eine Wendung in's Religiöse gaben oder ihm nur christlich ernste Texte unterlegten, sondern daß sie ihm direkt ihren frommen, wohlgesetzten Kirchengesang entgegenstellten und Lieder verfertigten, die mit ihrem noch nie gehörten Wohllaut das Volk seine rauhen Weisen ganz und gar vergessen lassen sollten. Aus diesem polemischen Bestreben, die sittenverderbliche Wirkung des Volksgesanges zu neutralisiren, sind die kirchlichen Gesänge jener Zeit, ist das geistliche Lied in Dichtung und Gesang zwischen 800 u. 900 n. Chr. hervorgegangen — in der Geschichte der deutschen Poesie die älteste geistliche Dichtung, in der Geschichte des deutschen Gesanges das früheste religiöse Lied. Freilich war's kein deutsches Produkt, keine volksthümliche, weltliche Erfindung, sondern eine fromme, lateinische Kunstdichtung, von Priestern und Mönchen verfaßt. Auch konnte dies exotische Gewächs im Boden des Volkes nicht Wurzel fassen, mit seinen fremden Klängen kein Verständniß im Volke finden: nur die Gebildeten jener Zeit, die Geistlichen, der Adel und die Fürsten wendeten sich dieser Dichtung zu und aus der unwürdigen Berührung mit dem Volke zieht sie sich theils an die Höfe, theils in die Klöster, diese am Wenigsten volksthümlichen Stätten, zurück. Mit dieser Wendung der Dinge aber trat für die Volksdichtung selbst der sehr wesentliche Vortheil ein, daß sie von nun an ganz und gar dem eigentlichen Volke, d. h. denjenigen Schichten überlassen blieb, denen es an gelehrter Bildung fehlte, und daß sie sich noch mehr als früher auf wirklich volksthümliche Stoffe, in die Sphäre der rein lyrischen Empfindung warf. Was nach der Absicht der Geistlichkeit dem weltlichen Volksliede schaden und ihm wo möglich den Garaus machen sollte, das wird ihm wider Willen ein Antrieb zu neuer, frischerer Blüthe. Leider war mit diesem sachlichen Gewinn der Nachtheil verbunden, daß mit den untreu gewordenen Geistlichen und Adligen der Volksdichtung auch diejenigen Kräfte entzogen wurden, welche deren Erzeugnisse hätten aufzeichnen und sammeln können; denn sie hielten die preisgegebene Volksdichtung nicht einmal der Aufzeichnung werth. Anderseits aber steht soviel fest, daß gerade in diesem Zeitraum, wo die Volksdichtung auf ihre eigensten Kräfte und Stoffe, auf erfinderische Köpfe und fühlende Herzen aus den niedern Ständen angewiesen war, sie einen unglaublichen Aufschwung

nahm und sich der ausgebreitetsten Pflege erfreute. Wir werden Gelegenheit haben, an einzelnen Proben aus jener fruchtbaren Zeit die Vortrefflichkeit der Leistungen bestätigt zu finden; und für den produktiven Reichthum spricht wenigstens die große Anzahl von Gattungen, in welche die damalige Volkspoesie sich gliederte.

Und das gilt nicht etwa bloß vom weltlichen Gesange, dem eigentlichen Volksliede, sondern ebensosehr vom religiösen. Schon früher, und zwar um dieselbe Zeit, als Notker dem textlos solfeggirten Schlußrefrain der Psalmstrophen fromme lateinische Texte unterlegte und so die Sequenzen schuf, hatte man den Schlußworten des kirchlichen Gemeindegesanges, auf die das Volk allmälig reducirt worden war, jenem monoton wiederholten „Amen", „Halleluja", „Kyrie eleison" u. s. w. am Ende der kirchlichen Gesangstrophen, deutsche Texte religiösen Inhalts untergelegt, die am Schluß allerdings immer noch jenes althergebrachte „Kyrie eleison" oder „Kyrieleis" beibehielten. Diese religiösen Textdichtungen auf die Schlußtöne des Kirchengesanges sind der erste Anfang zu einer selbständigen religiösen Volksdichtung, zum religiösen Volksgesange außerhalb der Kirche geworden, und weil derselbe aus jenem stereotypen „Kyrieleis" hervorgegangen war, nannte man seine einzelnen Gedichte, auch wenn sie sich, ohne diesen Schlußruf, als völlig selbständige Produkte hinstellten, „Leisen" — von der Schlußsylbe jenes „Kyrieleis". Solcher „Leisen" entstanden besonders seit dem 12ten Jahrhundert eine große Menge für das fromme Volksbedürfniß, für Kirchweihen, Wallfahrten, Bittgänge, bedeutsame Naturereignisse u. s. w. Durch diese religiöse Dichtung suchte das Volk sich für dasjenige schadlos zu halten, was ihm die Kirche durch Entziehung des Gemeindegesanges genommen hatte: der religiöse Volksgesang ersetzte ihm den geraubten Kirchengesang.

Ob die Entwickelung des Volksgesanges sich wesentlich anders gestaltet haben würde, wenn der Ambrosianische Kirchengesang zu den Germanen gedrungen und von ihnen in Gebrauch genommen worden wäre? Allerdings würde dieser mit seinem lebendigen Rhythmus dem rhythmischen Instinkt des Volkes wahlverwandt entgegengekommen sein und möglicher Weise durch die ihm geläufige Hymnenstrophe dem Liede eine andere metrische Form gegeben haben, als die sich später für dasselbe festgestellt hat. Aber statt seiner rhythmisch belebten Weisen brachte die Kirche den Germanen den Gregorianischen Gesang mit seinem gleichgemessenen Choralschritt, der zwar mehr Würde und Feierlichkeit besaß, als der be-

weglichere des Ambrosius, dafür aber auch lebloser und von einer so schleppenden Schwerfälligkeit war, daß er die Singenden schon physisch entkräftete und jede subjektive Regung unfehlbar verschlang. Diese Gesangmethode widerstreitet aber, so sehr sie dem Pathos der Kirche zusagt, dem Volksgesange am Schroffsten, entreißt ihn seiner volksthümlichen Basis, seiner ursprünglichen Gefühlssphäre gewaltsamer, als jede andere. Volksgesang, Gregorianisch gesungen, ist kein Volksgesang, jedes Textwort voll weltlicher Empfindung straft die kirchlich langsame Melodie Lügen. Daher wird denn auch das eigentliche Volk sich mit diesem Gesange niemals in dem Grade befreundet haben, daß es ihn mit voller Freudigkeit, mit dem vollen Gefühl der Angemessenheit für seinen weltlichen Inhalt ausgeübt hätte. Es hat ihn mit tiefem Widerwillen und in Erwartung glücklicherer Zeiten den Priestern überlassen, die ihm schon von Amts wegen die ihm vorgeschriebene Feierlichkeit verliehen und ihn natürlich auch dem Stoffe nach der Sphäre des Volkslebens entzogen. Während das Volk entweder ganz zu singen aufhörte oder seine alten Lieblingsweisen nur verstohlen fortsummte, haben die Geistlichen und Mönche ausschließlich fromme Buß- und Klagelieder, wehmüthige Sterbe- und Grabgesänge angestimmt. So sangen sie z. B. am Krankenbette, bis der Kranke gestorben war, und selbst nach dem Tode, so lange die Leiche über der Erde stand; in gleicher Weise behandelten sie den sogenannten „ewigen Gesang", der in manchen Kirchen und Klöstern von besonders angestellten und sich wechselsweise ablösenden Geistlichen Tag und Nacht unterhalten wurde. Und zu diesem elegisch-kirchlichen Grundton kam, als weiteres Hemmniß eines wirklichen Volksgesanges, das mysteriöse Latein, worein die Geistlichen ihre Andachts- und Klagelieder kleideten. Soweit Dichtung und Gesang entschieden weltlich und volksthümlich gewesen sind, haben sie jederzeit an der angestammten Mutter- und Landessprache festgehalten. Wo aber, wie damals, die Volkssprache noch nicht zum kunstvollen Idiom ausgebildet und zu poetischem Gebrauche geschmeidigt war — was z. B. mit dem Französischen, das damals das Romanische hieß, erst zur Normannenzeit, also nach dem Jahre 1000 geschehen ist — sind Dichtung und Gesang überall in dem bevormundenden Latein erklungen, um so mehr, als beide einzig von den Priestern gepflegt werden konnten, denen neben Bildung und Gelehrsamkeit auch die Fähigkeit für poetische und gesangliche Produktion zu Gebote stand.

Der Volksgesang selbst nun aber, soweit er sich neben dieser kirch-

lichen Thränenpoesie im Stillen forterhielt oder neu erzeugte, mußte sich vor allen Dingen erst in sprachlicher Beziehung gestalten und war zufrieden, das noch ungefüge Idiom Anfangs nur in die einfachste Kunstform zu gießen. Es ist deshalb nur erst gereimte Prosa, was die damalige Dichtung dem Volksgesange von Texten an die Hand gab, Reimprosa in versähnlichen Zeilen, prosaähnliche, frei rhythmisirte Strophenpoesie, etwa von der rhythmisch losen Anordnung, wie die Gedankenglieder in den hebräischen Psalmen sich mit ungefährer Übereinstimmung der beiderseitigen Wortaccente halb symmetrisch gegenüberstehen. Besonders in einer Beziehung macht sich, wie schon oben angedeutet wurde, die Freiheit des damaligen Versbau's bemerkbar: in der Licenz nämlich, die dann durch die ganze deutsche Dichtung des Mittelalters geht und auch der musikalischen Melodie eine gewisse Regellosigkeit in rhythmischer Hinsicht aufgedrückt hat: daß auf jede betonte Sylbe mehr als eine unbetonte oder in der Senkung stehende folgen durfte, das Versmaß sich also bloß nach der Anzahl der betonten Sylben, der Hauptaccente richtete, während das normale Verhältniß, wie in der neuern Dichtkunst, dies ist, daß betonte und unbetonte Sylben sich regelmäßig ablösen und das Metrum nur eine bestimmte Anzahl von Sylben gestattet, ja überhaupt nur nach der Anzahl der Sylben gemessen wird.

Von dieser rhythmisch lockern Anordnung ist nun Alles von Dichtung, was auf geistlichem wie auf weltlichem Gebiete damals zum Vorschein kam, sowohl jene trübseligen Kirchenlieder der Geistlichen, wie die historisch nationalen Volksdichtungen. Zu erstern gehören die schon im 9ten Jahrhundert selbständig vorkommenden geistlichen Lieder außerhalb der Kirche, Lieder, die niemals einen kirchlichen Zweck gehabt haben, vielmehr nur zur Privat- oder öffentlichen Erbauung bestimmt gewesen sind. Anfangs hatten sie noch lateinische Texte und einen geistlichen Inhalt: so die vom St. Galler Mönch Notker Balbulus, dem Erfinder der „Sequenzen“, gedichteten; später wurden sie, wenn gleich noch lateinischen Originaldichtungen nachgebildet, schon in den Vulgärsprachen, besonders der deutschen und französischen, verfaßt. Solche selbständige geistliche Lieder aus dem 9ten und den folgenden Jahrhunderten sind z. B. der »Modus qui et Carelmannius«; das „Lied von der heil. Eulalia“ — erst kürzlich von Hoffmann v. Fallersleben aufgefunden; die »Cantilena de Sto Gallo«, d. h. die Prose vom heil. Gallus, in deutscher Sprache gedichtet von dem St. Galler Mönch Ratpert u. a.

Die historische Volksdichtung erscheint besonders in der Form der Volksballade, wie man sie nennen könnte, ist jedoch auch in dieser Form noch Nichts weiter, als rhythmisch unregelmäßige, gereimte Strophendichtung in lateinischer Sprache über irgend ein historisches Ereigniß, trockner und prosaischer als die obigen geistlichen Volksgesänge und weit mehr bloß historische Berichterstattung, als ein Erzeugniß dichterischen Schwunges und wirklicher Leidenschaft. In dieser Weise ist z. B. das Siegeslied auf Chlotar II. nach dem Siege über die Sachsen (um 700 n. Chr.), welches Forkel („Gesch. der Mus." II. S. 221) in folgender Weise mittheilt und das wir hier lediglich deshalb vorlegen, um einen Eindruck von jener alten Reimprosa zu geben.

I.

De Clotario est canere Rege Francorum,
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum,
Quam graviter provenisset missis Saxonum,
Si non fuisset inclitus Faro de gente Burgundionum.

Laßt uns den König der Franken Chlotarius besingen,
Der gegen die Nation der Sachsen in den Krieg zog.
Die Sächsischen Gesandten würden ein strenges Schicksal erfahren haben,
Wenn Faro aus Burgund sich ihrer nicht angenommen hätte.

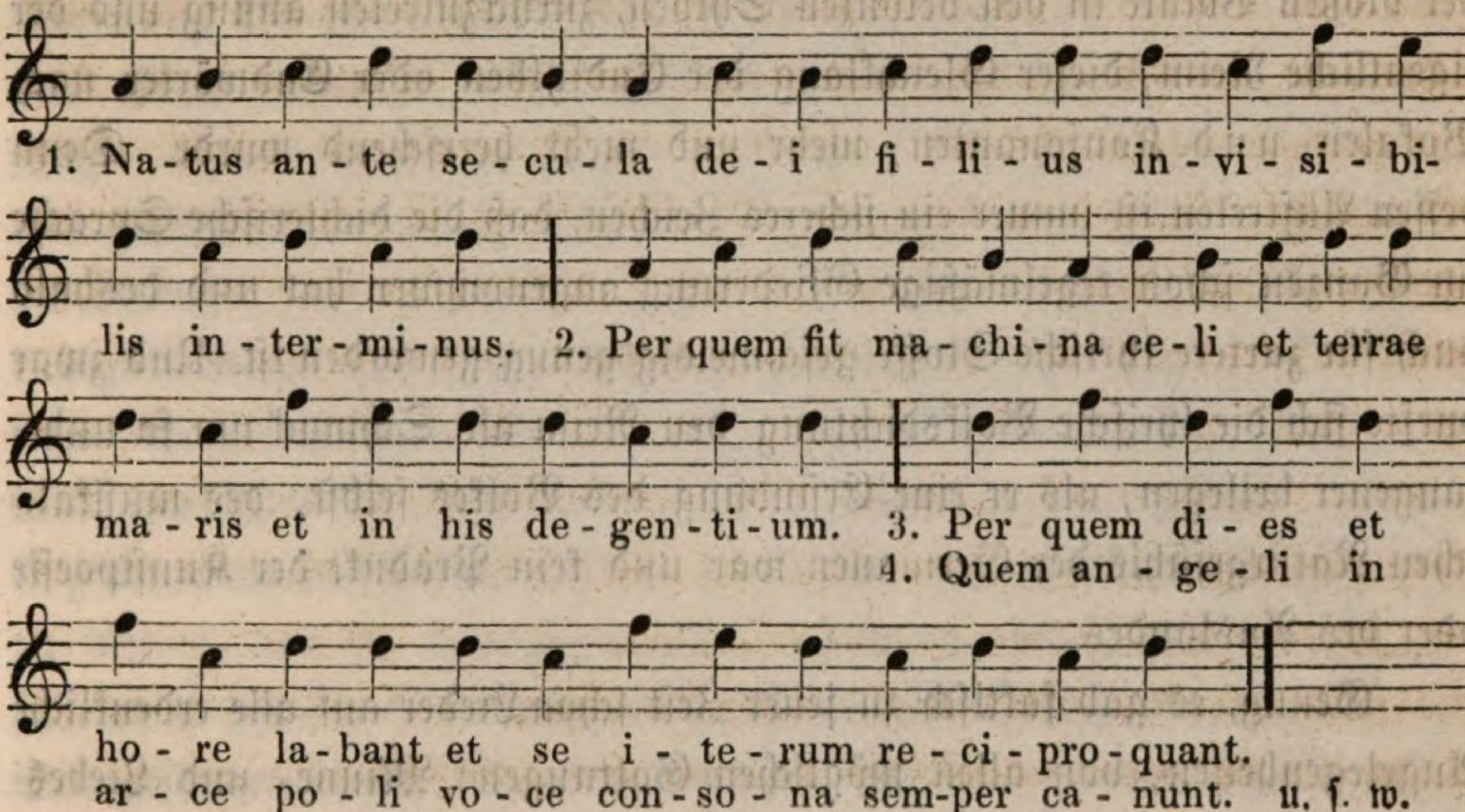
II.

Quando veniunt in terram Francorum,
Faro ubi erat Princeps, missi Saxonum,
Instinctu Dei, transeunt per urbem Meldorum,
Ne interficiantur a Rege Francorum.

Als sie nun in das Land der Franken kamen,
Wo Faro Fürst war, — die Gesandten der Sachsen —,
Zogen sie auf Gottes Eingebung durch die Stadt Metz,
Damit sie nicht vom König der Franken getödtet würden.

Alle diese ältesten geistlichen Volksgesänge wie die historischen Dichtungen sind in musikalischer Beziehung erwiesenermaßen den kirchlichen Meßprosen nachgebildet gewesen, d. h. jenen alten Psalmmelodien, die man in der frühesten Kirche des Mittelalters respondirend sang, so daß

die einzelnen Psalmabschnitte, jeder nach einer besondern Melodie, von der Gemeinde und dem Sängerchor alternirend vorgetragen wurden. Zur musikalischen Versinnlichung theilen wir hier ein Beispiel, die »Prosa in summa missa nativitatis Domini«, in Notation mit. (Wolf: „Über Lieder, Sequenzen und Leiche“ Notenbeilage Nr. IV.)



Bei dieser rhythmisch zerflossenen und musikalisch höchst unmelodiösen Haltung würde es unerklärlich sein, wie dem damaligen Volksgesange eine allgemeine Liebe und Verbreitung im Volke selbst zu Theil werden konnte, wären nicht zugleich seine Stoffe allmälig menschlicher, persönlicher, lyrischer geworden, so daß sie sich den verschiedensten Verhältnissen des Lebens anschlossen und allmälig schon die individuelle Empfindung in ihrem ersten leisen Erwachen zu belauschen suchten. Abgesehen von der angebornen Gesangliebe der Germanen, wird man diese Erscheinung zum großen Theil auf die Bemühungen Karl's des Großen um Sprache und Gesang zurückführen müssen, die aus dem wärmsten persönlichen Interesse des Kaisers für Sprachreinheit und Sprachrichtigkeit entsprangen, und muß dies Bestreben, wenn auch nur langsam, doch sicher zu größerer Biegsamkeit und poetischer Ausdrucksfähigkeit der Sprache geführt haben. Ebenso haben die von Karl errichteten Singschulen unstreitig zur Veredlung des Gesanges und zur Verbreitung der Gesangliebe im Volke beigetragen. Ob Karl und seine gelehrte Umgebung, ein Alkuin, Paul Warnefried u. A. solch latinisirende Gesänge, wie z. B. den Karl zugeschriebenen Hymnus: »Veni, Creator Spiritus«, „Komm, Gott Schöpfer, Heil'ger Geist“, zur Belebung des Kunstinteresses selbst gedichtet haben; ob der

verdiente Frankenkönig eine Sammlung der gleichzeitigen Nationallieder hat veranstalten lassen, wovon sich übrigens nichts erhalten hat, ist hierfür gleichgültig. Wichtiger für unsern Zweck und von größerm Einfluß auf die damalige Dichtkunst ist der sprachliche Fortschritt, daß mit der zweiten Hälfte des 8ten Jahrhunderts die Assonanz, d. h. der Gleichklang der bloßen Vokale in den betonten Sylben, zurückzutreten anfing und der eigentliche Reim, dieser Gleichklang der Endsylben oder Endwörter nach Vokalen und Konsonanten, mehr und mehr herrschend wurde. Denn dessen Auftreten ist immer ein sicheres Zeichen, daß die dichterische Sprache im Ganzen schon regelmäßige Gliederung angenommen hat und deshalb auch für zartere lyrische Stoffe geschmeidig genug geworden ist. Und zwar durfte sich die lyrische Volksdichtung den Reim als Schmuck um so unbefangener beilegen, als er eine Erfindung des Volkes selbst, des musikalischen Naturgefühls der Germanen war und kein Produkt der Kunstpoesie oder des Auslandes.

Genug, es gab faktisch zu jener Zeit schon Lieder auf alle erdenkliche Angelegenheiten, von allen möglichen Gattungen: Minne- und Liebeslieder, Spott- und Schandlieder, Lob- und Ehrenlieder, Teufelslieder, Schlachtlieder u. s. w. Man hatte Gesänge im Volke, um sich ein Unglück, z. B. Feinde, vom Halse zu singen, andere, mit denen sich — fabelhaft genug! — manche Personen in den Schlaf gesungen und die sie selbst Nachts noch im Schlafe fortgesetzt haben sollen; auch von ständchenähnlichen Gesängen vor den Hausthüren, von Trauerliedern an den Gräbern u. s. w. wird uns erzählt. Alle Situationen und Stimmungen, alle Tugenden und Laster, Liebe und Haß, Tapferkeit und Feigheit wurden besungen. Und mag dieser allbeliebte Volksgesang immerhin nur gregorianisch steif und feierlich gewesen sein, so bestätigt er uns doch die immer wachsende Zunahme und formelle Besserung des Gesanges, ja — was wichtiger ist — er bereitete unvermerkt die Empfänglichkeit und das Verlangen nach einer edlern, persönlichern Form des Gesanges vor. Sollte eine solche dann später einmal gefunden werden, ja sollte vielleicht der Einzelgesang selbst auf diesem Wege zum Vorschein kommen, so fand er im Volke schon einen zubereiteten Boden, einen sympathetischen Widerhall, von dem zum gefühlvollen und gebildeten Kunstliede nur ein Schritt war. Auch insofern ist diese allgemeine Ausübung des Volksgesanges von Wichtigkeit, als sie der spätern Popularität desselben, die mehr als ein Mal der Träger kulturgeschichtlicher Thatsachen geworden

ist, förderlich vorgearbeitet hat. Denn weder in den Jahrhunderten des kontrapunktischen Gesanges noch später im Reformationszeitalter hätte das Lied sich in die häusliche Erbauung und Unterhaltung so einbürgern, sich nicht mit solcher Sturmesschnelle über alle Gaue des Vaterlandes verbreiten können, wäre ihm nicht jene allgemeine Liebe und praktische Vorübung des alten Volksgesanges vorangegangen.

Schließlich aber erklärt sich, wie gesagt, diese Popularität des Gesanges daraus, daß seine Stoffe im weitern Verlauf immer individueller und gefühlvoller wurden. Das Volk besang jetzt nicht mehr ausschließlich die blutigen Heldenkämpfe der Vorzeit, sondern auch Erlebnisse der beruhigten Gegenwart, wandte sich, vom Schlachtfelde hinweg, auch friedlichen Veranlassungen und Zuständen zu. Der Gesang war nicht mehr bloß der Ausdruck wilder Kraft oder gedankenloser Andacht, sondern fing an, auch der Verschönerung, der Weihe, der gemüthvollen Erhebung zu dienen, wie bei häuslichen und volksthümlichen Festen, bei Pilgerfahrten u. s. w., und rückte damit auch der individuellen Ausführung des Sologesanges näher. Wenn der Einzelne sich bis jetzt noch nicht berechtigt oder stark genug gefühlt hatte, die Regungen seines Innern auszusprechen; wenn er seiner individuellen Empfindung noch nicht getraut und gleichsam immer auf die Gesammtheit gewartet hatte, um deren Weisen sein schüchternes Privatgefühl ungehört einzumischen; wenn ihm, mit einem Wort, sein subjektives Gefühl nur in der Vervielfältigung der Masse Wahrheit gehabt hatte: so mag von jetzt an der Fall häufiger vorgekommen sein, daß ein glücklicher Naturdichter aus seiner eignen Empfindung den Muth schöpfte, sie in selbständigem Gesange hören zu lassen.

Eine solch erfreuliche Verengerung des Volksinteresses auf individuelle Vorfälle und Stimmungen ist das unverkennbare Wahrzeichen der zahlreichen Liedergattungen jener Zeit. Nur wo der Blick sich schon von der Gesammtanschauung abwenden gelernt und sich für individuelle Wahrnehmung geschärft hatte; nur wo der Einzelne sich bereits zu einer gewissen Geltung aus der Allgemeinheit heraushob: da erst konnten Spottlieder (cantica in blasphemiam) oder Lob- und Ehrenlieder (cantica in honorem) entstehen: jene auf allgemeine Laster oder auf Verbrechen der Vornehmen, um sie der verdienten Verachtung preiszugeben, diese auf gute Handlungen, um sie im Andenken zu befestigen und zu ihrer Nacheiferung anzureizen. Nur, wo das Gefühl der Liebe sich bereits die Hochschätzung, die mitfühlende Theilnahme der Gemüther erworben und

sich schon zu einem ethischen Begriffe, zu einem berechtigten Faktor in der allgemeinen Sittlichkeit fixirt hatte, da erst konnte das Minne- oder Liebeslied erwachen. Selbst Schand- und Teufelslieder (carmina diabolica) setzen immer schon voraus, daß der Einzelne der Masse nicht mehr gleichgültig ist, sondern mit seinem sittlichen Verhalten bereits dem allgemeinen Urtheil oder der göttlichen Strafe verfällt. Dieselbe Beachtung des Einzelnen, dieselbe Sorge für sein Wohl und Wehe liegt der Vorschrift zu Grunde, daß Liebeslieder von den Nonnen nicht abgeschrieben, Schandlieder nicht in der Nähe der Kirchen gesungen werden durften, daß man den Teufel Nachts durch Gesang vom Grabe verscheuchen müsse u. s. w. Überall ist es hier die Anerkennung des Individuellen, welche sich aus der socialen Massenauffassung der Zeit herausringt und sich auch in die Dichtung und den Volksgesang überträgt. Auch an den historischen Liedern, den Schlacht- und Siegsgesängen macht man die Beobachtung, daß es in ihnen weniger auf Hervorhebung der geschichtlichen Thatsache, als auf die specielle Verherrlichung des Helden abgesehen ist. So ist z. B. das seiner Zeit hochberühmte „Rolandslied“ aus Karl's des Großen Zeitalter, das alle andern Gesänge fast verdrängt haben soll, ein solches Preislied auf den bekannten Helden des Frankenkönigs gegen die spanischen Mauren, worin der historische Hintergrund, die Relation des Ereignisses sich schon bis zu bloßer Namenaufzählung verflüchtigt hat, der ganze Schwerpunkt dagegen auf die Lobpreisung des Helden selbst fällt. Forkel theilt es (a. a. O. S. 223) in folgender Weise mit und fügt zugleich eine Probe späterer Lyrik bei, worin sich bei den Bauern in den Pyrenäen Nachklänge vom Rolandsliede bis auf die Gegenwart erhalten haben sollen. „Dies Lied“, setzt Forkel hinzu, „stimmte vor der Schlacht bei Hastings (1066) der Normannische Edelmann Taillefer mit solcher Gewalt an, daß das ganze Heer dadurch erschüttert wurde. Die Anfangsstrophe lautet:

Taillefer qui moult bien chantoit
Sus un cheval qui tost alloit,
Devant eus alloit chantant
De l'Allemagne et de Rollant,
Et d' Olivier, et de Vassaux,
Qui moururent en Rainschevaux.

Der Taillefer, der viel gesungen,
Auf hohem Rosse, schnell geschwungen,

Sang laut, zu ihren Reih'n gewandt,
Vom Deutschen und vom Held Roland,
Von Olivier und von Vassaux,
Die fielen im Thal Roncevaux.

Die spätern Nachklänge davon lauten in heutigem Französisch:

O Roland! honneur de la France,
Que par toi mon bras soit vainqueur!
Dirige le fer de ma lance
A percer le front ou le coeur
Du fier ennemi qui s'avance!

Que son sang coulant à grands flots
De ses flancs ou de sa visière,
Bouillonne encore sur la poussière
En baignant les pieds des chevaux!
O Roland! honneur de la France u. s. w.

Ebenso verhält sich's mit dem Preisgesange auf Ludwig III. von Frankreich nach seinem Siege über die Normannen (832), wo gleichfalls alles Gewicht auf den König und seinen Sieg gelegt wird und die Schlacht selbst zur bloßen Folie zurücktritt. Forkel (a. a. O. S. 236) theilt die Anfangsstrophe in folgender Fassung mit:

Einen Kuning weiz ich,
Heißet Herr Ludwig,
Der gerne Gott dienet,
Weil er ihm's lohnet.

Endlich spitzt sich der Stoff in die feinste lyrische Empfindung zu und wird ganz subjektiv; jede historische Erinnerung erscheint abgebrochen, die ganze Welt ist vergessen und nur den individuellen Herzensregungen giebt man Gehör. Von solcher rein lyrischen Haltung, in diesem Falle mit elegischem Grundcharakter, ist das Klagelied des Sachsen Gottschalk (um 600 n. Chr.), der wegen vermeintlicher Irrlehren in ein französisches Gefängniß geworfen und von einem Mitgefangenen um ein angenehmes Lied — ob aus Hohn oder zur Aufheiterung der trostlosen Situation, ist nicht gesagt — gebeten wurde. Es lautet nach Forkel (a. a. O. S. 222) also:

Ut quid jubes, pusiole,
Quare mandas, filiole,
Carmen dulce me cantare,
Cum sim longe exsul valde:
　　Intra mare
O cur jubes canere?
Magis mihi miserole!
Flere libet puerole,
Plus plorare quam cantare,
Carmen tale, jubes quare;
　　Amor care,
　　O cur jubes canere? u. s. w.

„Liebes Kind, warum verlangst du von mir, daß ich ein angenehmes Lied singe? Auf's Meer verbannt, warum befiehlst du mir, daß ich singe? Ich Armer! Thränen und Klagen, lieber Freund, schicken sich für mich besser, als der Gesang. Ach, wie kannst du verlangen, daß ich singe?" u. s. w. Hier sind Situation und Ausdruck ganz subjektiv. Nur seine Einsamkeit in der Verbannung, seine Hoffnungslosigkeit, sich und ganz allein sich hat der Dichter im Auge, alles Übrige liegt ihm weit ab. Die Fragestellung an den Mitgefangenen, warum er denn von ihm, dem Unglücklichen, ein liebliches Lied verlange, macht den Klageton nur noch intensiver und schmerzlicher. Zugleich klingt das volltönige, an sich kalte Pathos des lateinischen Idioms hier in der Einkleidung abendländischer Rhythmen und Reime so vermenschlicht, so gemildert, bekommt durch die Übertragung auf einen echt lyrischen Stoff etwas so Rührendes, daß der elegische Eindruck aus all diesen Zügen zusammengenommen unausbleiblich ist.

Wo aber so, wie hier im Volke, sich das Gefühl schon zu ganz subjektiven Herzenserlebnissen pointirt; wo der Einzelne sich und sein Gefühl aus seiner Gesammtstellung in der Masse, aus den nationalen Überlieferungen und Bestrebungen schon soweit herausgelöst hat, seine Empfindung schon so selbständig, so rein als Herzenserguß auszusprechen vermag, da ist unvermerkt auch schon das Ziel nahezu erreicht, auf das die Entwickelung hinstrebte: der Massengesang ist zum Einzelgesange, der epische Volksgesang zum lyrischen Volksliede geworden.

Die objektiven Begriffe und Stoffe, wie Götter, Helden, Schlachten und Ähnl., die seit Alters das Allgemeinbewußtsein des Volkes ausgefüllt

hatten, haben sich jetzt in das bloß religiöse Bewußtsein zurückgezogen, leben nur noch in der Praxis des kirchlichen Kultus und neugegründeter staatlicher Institutionen fort; und in die leergewordene Stelle im Gesammtgefühl, in der Gesammtanschauung des Volkes ist mehr und mehr das Subjekt, das einzelne Erlebniß, das persönliche Empfinden getreten. Dazu war aus der rhythmisch und strophisch gebauten Hymnik und aus der etwas anders gebauten Sequenzenstrophe des Kirchengesanges — worüber das Nähere später — die Form gekommen, diese individuelle Empfindung in eine leichtere, knappere Gewandung zu kleiden. So war das Lied in der Dichtung wie im Gesange des Volkes entstanden, der ganze Entwickelungsprozeß des abendländischen Gesanges war zu seinem Abschluß gelangt, der rohe Naturgesang des Volkes und der künstliche Kirchengesang hatten gemeinschaftlich und nur von verschiedenen Seiten her dies Erzeugniß aus sich hervorgetrieben; ja man darf behaupten, daß alle Bestrebungen der bisherigen Gesangentwickelung allein auf dies Ziel hingewirkt haben. Der Kirchengesang, von choralisch schleppender Eintönigkeit mit Hülfe rhythmischer Volksmelodien sich zu belebterm Gange und Ausdruck fortbewegend, verrieth wenigstens eine Hinneigung zu der gesundern Natürlichkeit des Volksgesanges, wie denn z. B. in den ältesten „Lais“, d. h. in den altfranzösischen Kunstgesängen, sich zwischen die kirchlich schleppenden Strophen überall schon Volksweisen einschleichen. Und der Volksgesang selbst, aus roher Naturrecitation sich herausringend und in kirchlich maßvolle Weisen sich fügend, kam, nach ausschließlich epischen Stoffen, zuletzt bei überwiegend lyrischen, ja endlich beim wirklichen Liede selbst an. Der von Alters her zwischen den Chorgesängen des Volkes allerorten hervortretende Sologesang der Psalmisten, Skalden u. s. w. schien nur deshalb vereinzelt, episodisch, als eine Art Intermezzo ausgeübt worden zu sein, um sich endlich im Volksliede zu einem selbständigen Gebilde, zur ersten Gattung weltlichen Gesanges zu fixiren. Alle Erscheinungen im geistigen Leben des Volkes, die sich uns zuletzt darstellten, wirkten zu diesem Ergebniß zusammen. Bemühungen der Großen und Gelehrten hatten das Sprachmaterial dichterisch zubereitet und das Wort dem subjektiven Gefühlsausdruck fügsam gemacht. Im Volke selbst lebte die Liebe zum Gesange, allerwärts, bei allen Gelegenheiten erklangen ernste oder fröhliche Weisen. Und was man sang, d. h. Stoff oder Inhalt der Gesänge, wurde mehr und mehr punktuell, subjektiv, empfin-

dungsvoll: was dem Einzelnen begegnete, was er bei einem Vorfall empfand, was in ihm von eigenthümlichen Empfindungen aufstieg, das sang man und sang es in kurzer, liedähnlicher Weise; hier und da mischten sich sogar schon schlecht weltliche Züge, frivole Zusätze in das Volkslied ein. Was der Kirchengesang mit seiner Unnatur, was die Kirche mit all ihrer Macht nicht durchgesetzt hätte, das hatte sich im Volke ganz von selbst und in natürlichem Fortschritt gebildet: das Volkslied war ein langsam gereiftes, organisch entstandenes Naturgewächs; aus dem Volksgeiste, aus dem Gemüthsleben des Volkes hervorgequollen, sprach es auch nur die Gefühle des Volkes in schlichter, naiver Weise aus. Wie der Kirchengesang das Produkt der Kirche, so ist das Volkslied das Erzeugniß des Volkes, aber freiwilliger, unmittelbarer und gesunder, als jener. Die Kirche war nur die Gesetzgeberin, die formbildende Macht der Musik; die eigentlich erfindende Kraft war das Volksgemüth, der Volksmund und das Lied seine reinste Schöpfung. In ihm tritt uns die erste wohlthuende Erscheinung in der Gesammtentwickelung des Gesanges, die erste ausgeprägte Form, ja die Grundgattung der ganzen spätern Musik entgegen. Mit Pietät begrüßen wir diese unscheinbare Stelle, wo der erste erkennbare Keim zu einer ganzen reichen Kunstgattung aus dem Boden sprießt, einer Gattung, deren unübersehbare Literatur uns heutzutage wie eine schwellende Fluth mit immer neuem Wellenschlag umspühlt und einen großen Theil der edelsten Geistes- und Gemüthskräfte der Neuzeit in sich birgt. Hier erst, beim Volksliede, wird es zur Wahrheit und hat man ein Recht, das Lied überhaupt als die älteste und natürlichste, als die ansprechendste und praktisch verwendbarste Gattung der Musik zu rühmen. In seiner schlichten Tonreihe spricht der naive Naturmensch seine Empfindung unmittelbar aus, nach seinem Rhythmus tanzt das fröhliche Volk, schreitet die Schaar der Krieger zum Angriff, seine Weisen erhöhen die Stimmung der Geselligkeit und des Festmahls. Und in dieser Beziehung ist das Volkslied so allseitig, so erschöpfend, daß der ganze spätere Volksgesang sich fast ausschließlich auf das Lied beschränkt. Abgesehen vom kirchlichen Choralgesange — und auch dieser ist im Grunde nur religiöser Liedergesang — giebt es im Volke keine andere Gesanggattung, als das Lied: das allein vertritt alle Interessen, sorgt für alle Bedürfnisse, paßt sich jeder Gelegenheit an. Wo wir bei den einzelnen Völkern irgend Spuren von musikalischem Schaffen wahrnehmen, verkörpern sie sich regelmäßig
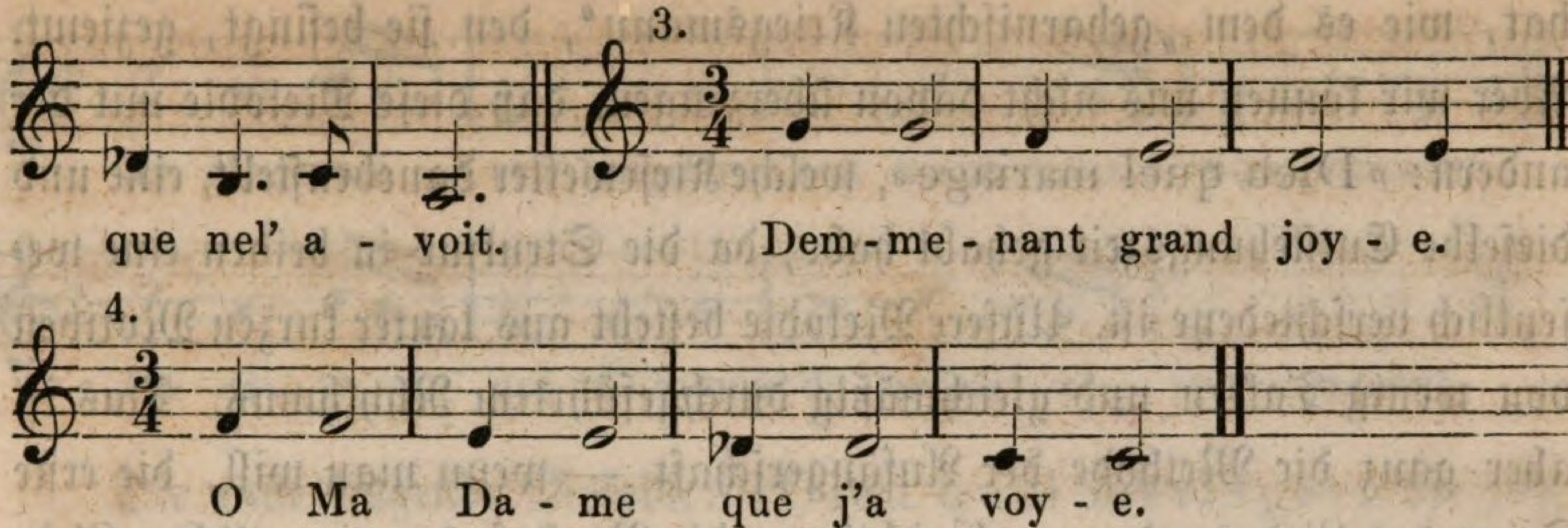
zu Liedern und nur zu solchen; und wenn wir bei einem Volke Nichts weiter von Musik finden — Lieder oder liedähnliche Weisen finden wir gewiß.

In der Form aber ist das Volkslied so ungenau, wie in seinen Gefühlen naiv und gesund. Bei der Harmlosigkeit und Unmittelbarkeit, womit das Volk schafft, ohne Bewußtsein der Kunstregeln, ohne Kritik über sein Hervorbringen, erfindet es sich zwar auch die Form für seine naiven Gefühlsregungen — denn alle gesunde und lebensfähige Kunstform ist schließlich Volkserfindung — aber nur, soweit die Naturbegabung reicht, nur, soweit der schlichte Verstand, das frische Gefühl, die unverbildete Phantasie sie hervorbringen und kontroliren können. Daher ist die Form in den Produkten der Volkskunst immer nur in der Hauptsache richtig, nur in den Grundzügen zutreffend und vorbildlich, in den Einzelnheiten dagegen nicht streng, nicht genau noch fein. Das Volkslied trifft mit seiner Melodie nur ungefähr die Grundstimmung des Textes, ohne sich an das einzelne Wort zu binden, ohne die Feinheiten der Empfindung musikalisch zu versinnlichen, den Inhalt der Worte zu erschöpfen. Auch metrisch gestattet sich das Volkslied Freiheiten. Es befolgt das zu Grunde liegende Versmaß nur im Allgemeinen, hält nur den Grundrhythmus, die Hauptaccente aufrecht, ist aber in der Sylbenzahl nichts weniger als skrupulös. Hier entstehen Lücken, indem Sylben fehlen, dort Überschüsse, indem Sylben gegen das Metrum eingeschoben sind; hier hat eine Verszeile einen Fuß zu wenig, anderswo zu viel u. s. w., und natürlich übertragen sich diese Ungehörigkeiten auch auf die musikalische Melodie. Einmal muß eine Note, da doch von den überschüssigen Sylben jede ihren Ton bekommen soll, in mehre kleine Noten aufgelöst werden; anderseits, wenn Sylben fehlen, werden zwei oder mehre Noten, die nach der Melodie auf die fehlenden Sylben fallen müßten, zu einer einzigen zusammengezogen. Trotzdem ist die Form im Ganzen richtig und selbst rhythmisch wohllautend; und wer geistig zu beurtheilen versteht, wer hinter den kleinen Mängeln die Fülle von schöpferischer Kraft und Gefühlsfrische zu schätzen weiß, deren Art es nicht ist, ängstlich zu klügeln und zu berechnen, der findet diese Formmängel unvermeidlich und liebenswürdig. Das Volkslied darf nicht ganz tadellos sein: gerade das Fehlerhafte ist sein Reiz. Ein ganz glattes Volkslied würde zu sehr nach Kunst schmecken und uns den Glauben nehmen, daß es wirklich aus dem Volke stamme.

Volkslieder aus jener Zeit giebt es, wenigstens als selbständige Einzelgesänge nicht, einfach deshalb, weil das Volkslied überhaupt nicht aufgeschrieben wird, solange es als lebendiges Volkslied besteht, und vollends damals, wo man noch keine Zeichenschrift kannte, gar nicht hätte aufgeschrieben werden können. Dagegen hat sich Manches von alten Volksliedern theils in kirchliche Kompositionen, theils in den weltlichen Kunstgesang gerettet und fordert schon durch diese Umgebung, in welcher es steht, zu einem kritischen Vergleich mit derselben auf. Hiernach ist das damalige Volkslied schon weit besser, weit melodiöser und ausdrucksvoller gewesen, als der gleichzeitige Kirchengesang — aus dem naheliegenden und schon mehrfach erwähnten Grunde, weil der musikalische Instinkt immer richtiger greift, als die lahme Berechnung der gelehrten Tonsetzer, weil das naive, noch unverkünstelte Gefühl, wenn nur sonst schon einige Geschmacksbildung vorhanden ist, lieblichere Melodien erfindet, als die unproduktive, durch den Geist des Ernstes gebundene und niedergehaltene Kirche. Wo wir daher in der früh-mittelalterlichen Gesangliteratur solch ansprechenden Weisen begegnen, schließen wir mit gutem Grunde immer auf volksthümlichen Ursprung. Weder die gelehrten und pathetischen Kirchentonsetzer noch die höfisch förmlichen Kunstsänger hätten solche Weisen zu erfinden vermocht, wie sie uns zerstreut in ihren beiderseitigen Gesangwerken überraschen.
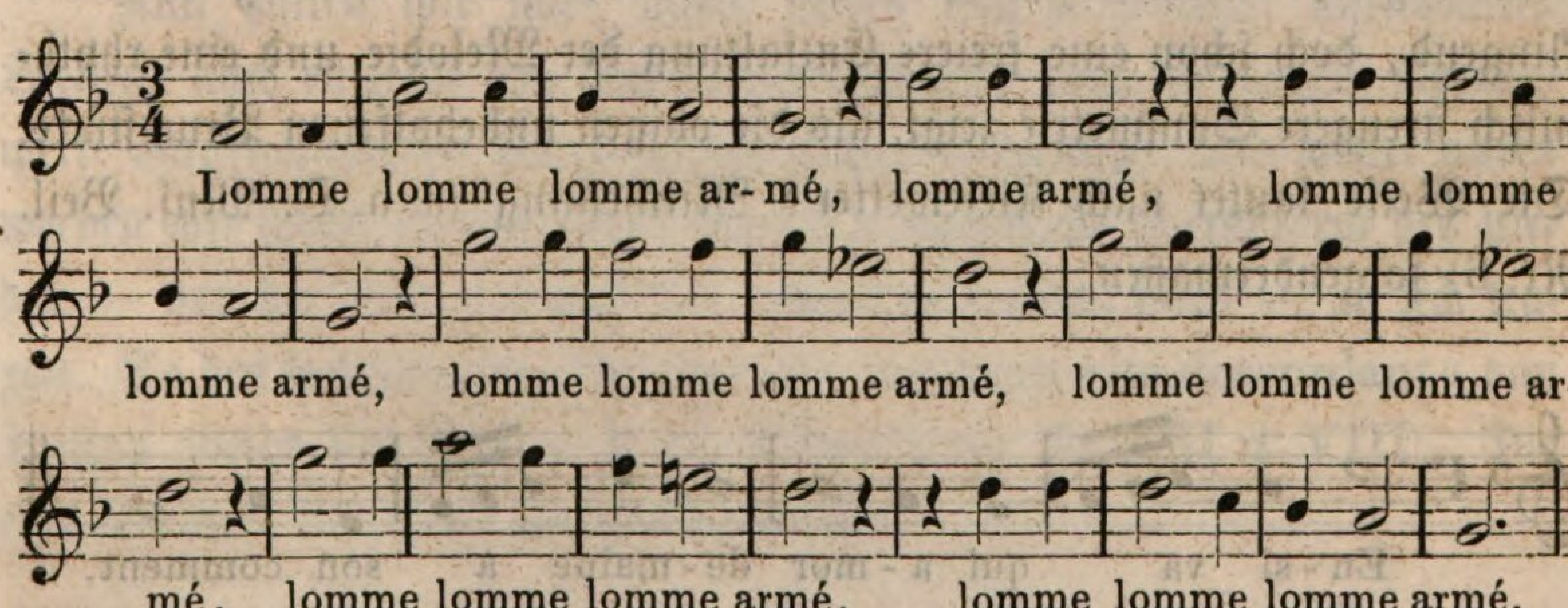
Die ältesten unter diesen vereinzelt vorkommenden Volksweisen, die vielleicht schon im 11ten Jahrhundert gebräuchlich waren, finden sich nach Kiesewetter's Versicherung („Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges". Leipzig, 1841 S. 4) in den theoretischen Werken Franco's von Köln und Beda's oder Pseudo-Beda's, Beide zwischen 1200 und 1300 lebend: kurze, rhythmische Sätzchen von drei oder vier Takten im $\frac{3}{4}$-Zeitmaß und meist in einer Molltonart; die Stimmführung zwar noch gebunden und fast nur auf Sekundenschritte eingeengt, aber doch an einzelnen Stellen schon von einem gewissen Gefühl, das sich über den ausdruckslosen Tongang der Kirchenmelodien merklich erhebt. Der Text ist französisch. In heutiger Notenschrift sehen sie folgendermaßen aus (Kiesewetter, a. a. O. Musikalische Beilage Nr. 1. 2):





Näheres über die Methode der Melodieführung und das muthmaßliche Alter dieser Sätzchen läßt sich, da es höchst wahrscheinlich nur Anfänge oder sonstige Bruchstücke von Volksliedern sind, nicht sagen. Die beiden letzten verrathen sich als ein und demselben Liede angehörend.

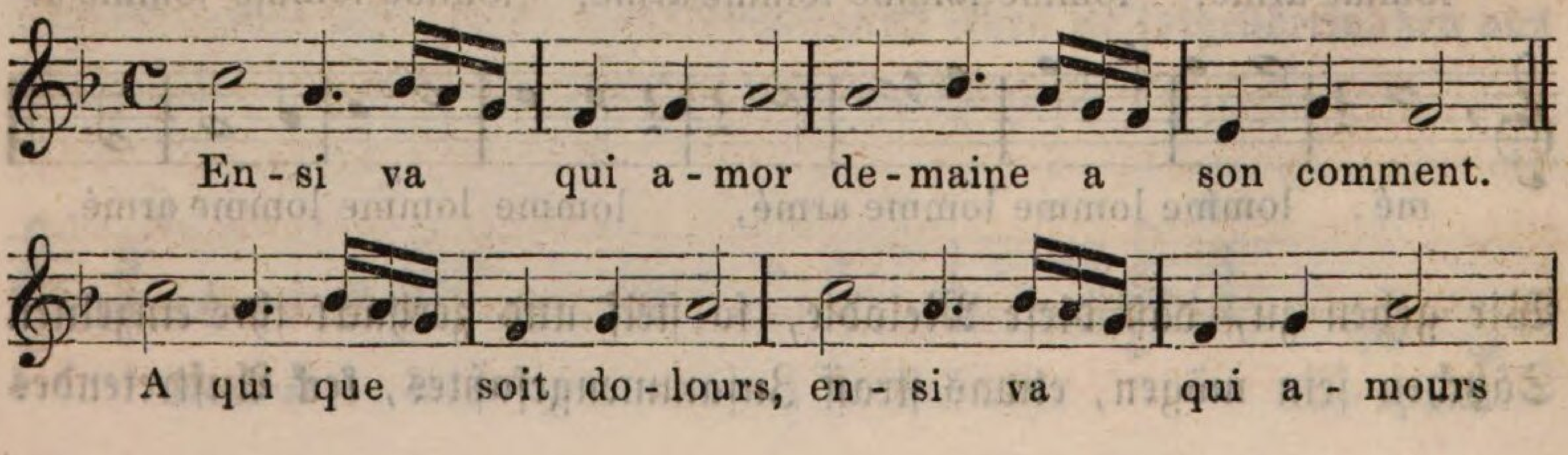
Nicht viel später dürfte die Melodie »Lomme armé« von gleichfalls französischem Ursprung zu setzen sein, die Kiesewetter (a. a. O. Mus. Beil. Nr. 3) mit einer andern Weise zusammenstellt, weil sich beide in den kontrapunktischen Kirchenkompositionen niederländischer Meister des 14ten und 15ten Jahrhunderts finden, wo sie als Thema oder tenor die Melodie führen, um welche sich die übrigen Stimmen in künstlich verschlungener Führung herumbewegen — ein Gebrauch, den die gelehrten Kirchentonsetzer dieser und der spätern Jahrhunderte, unter ihnen noch Paläſtrina und Carissimi, sehr fleißig befolgt haben und zu dem sich diese kurzen, prägnanten Motive von wenig Takten und lauter klaren, bestimmten Intervallen vorzüglich eigneten; Hunderte von Volksweisen ließen sich aus den kirchlichen Musikwerken jener Zeit zusammenstellen. Die in Rede stehende Melodie lautet, wie folgt und ist dabei nur zu bemerken, daß sie im Original, weil sie im Tenor liegt, um eine Oktave tiefer klingt.

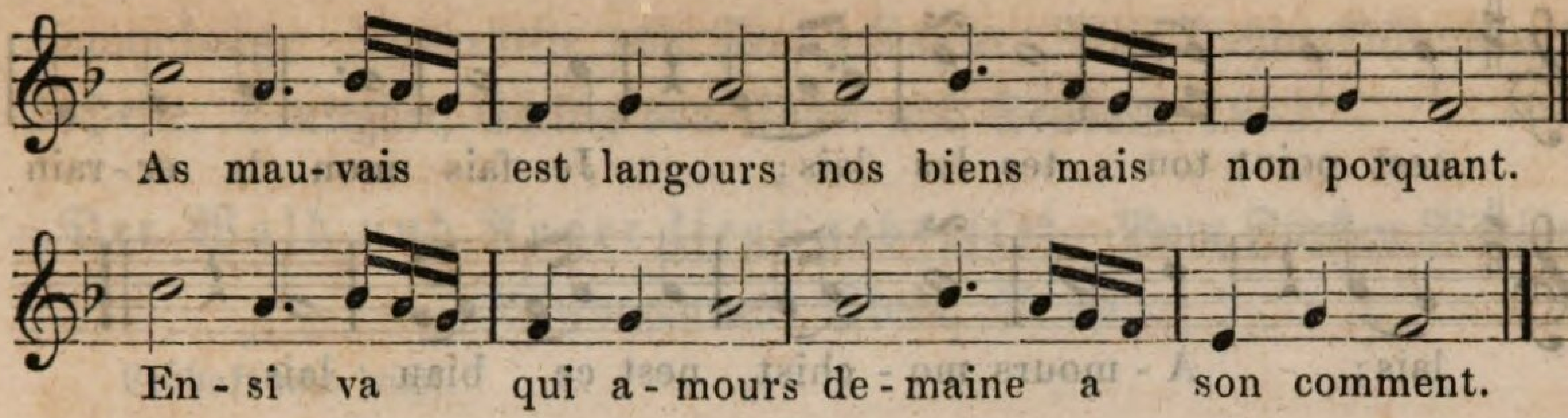


Wir geben zu, daß diese Melodie, so steif und zerhackt ihre einzelnen Sätzchen sein mögen, etwas straff Zusammengefaßtes, keck Auftretendes
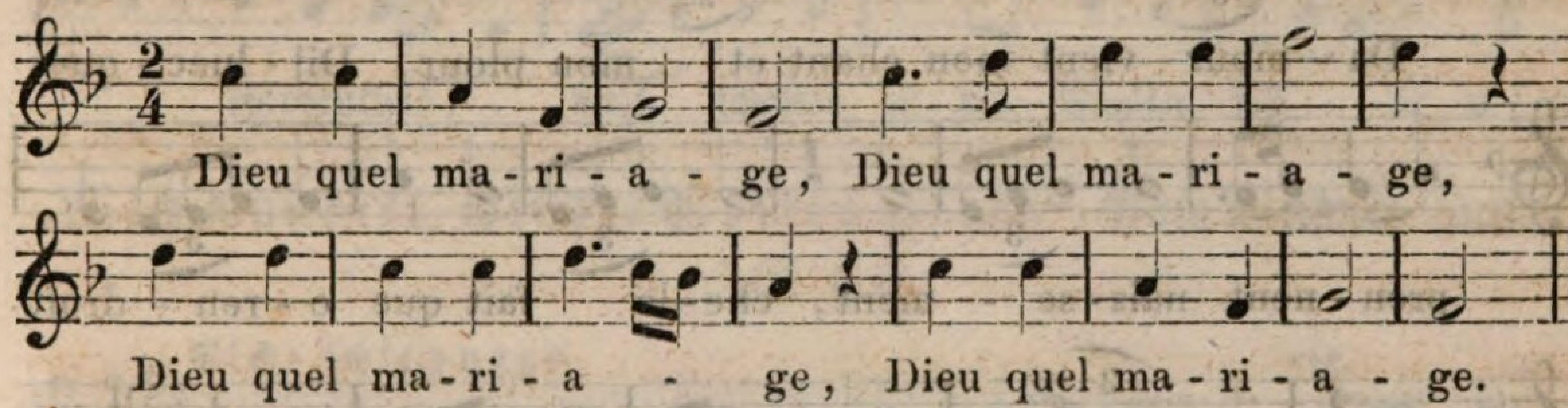
hat, wie es dem „geharnischten Kriegsmann", den sie besingt, geziemt. Aber wir können uns nicht davon überzeugen, daß diese Melodie mit der andern: »Dieu quel mariage«, welche Kiesewetter danebenstellt, eine und dieselbe Entstehungszeit gehabt habe, da die Struktur in beiden eine wesentlich verschiedene ist. Unsere Melodie besteht aus lauter kurzen Motiven von wenig Takten und gleichmäßig durchgeführtem Rhythmus. Das ist aber ganz die Methode der Anfängerschaft — wenn man will, die erste Form des Liedes, oder, noch richtiger, die Vorstufe der eigentlichen Liedform — wo die Melodiebildung sich der kirchlichen Haft des Gregorianischen Choralschrittes bereits zu entwinden und sich aus eigner Erfindung zu gestalten suchte, sich dabei aber noch so unreif an Empfindung und so unbeholfen in der Tonführung fand, daß sie sich auf lauter bloße Anläufe zu einer melodischen Tonreihe beschränkte — die wir eben in den kurzen Sätzchen der Notation vor uns haben — ohne es schon zum stetigen Zusammenhange einer wirklichen Melodie zu bringen. Die musikalische Erfindung behorcht sich gleichsam erst, jetzt ein Mal und noch ein Mal an, versucht's jetzt in niedriger, dann in höherer Tonlage und baut so ein dürftiges Mosaik von lauter nur halb zur Welt gekommenen Motiven zusammen, die sich Stück für Stück, kurz und abgerissen, von häufigen Pausen unterbrochen, einander folgen. Wir halten daher diese Melodie für ebenso alt, als die obigen kleinen Fragmente bei Franco und Beda, d. h. ebenfalls schon im 11ten Jahrhundert gebräuchlich.

Aus dem 12ten Jahrhundert datirt folgende, in dem altfranzösischen »Roman Alexandre« vorkommende Volksmelodie: »Ensi va qui amor«, die, wenn auch nur erst aus kurzen, viertaktigen Motiven zusammengesetzt und durch deren sehr ähnliche Wiederholung monoton klingend, doch schon eine freiere Entfaltung der Melodie und eine rhythmisch strengere Symmetrie zeigt, als die obigen unbeholfenen Bruchstücke. Die Weise lautet nach Kiesewetter's Mittheilung (a. a. O. Mus. Beil. Nr. 6) folgendermaßen:
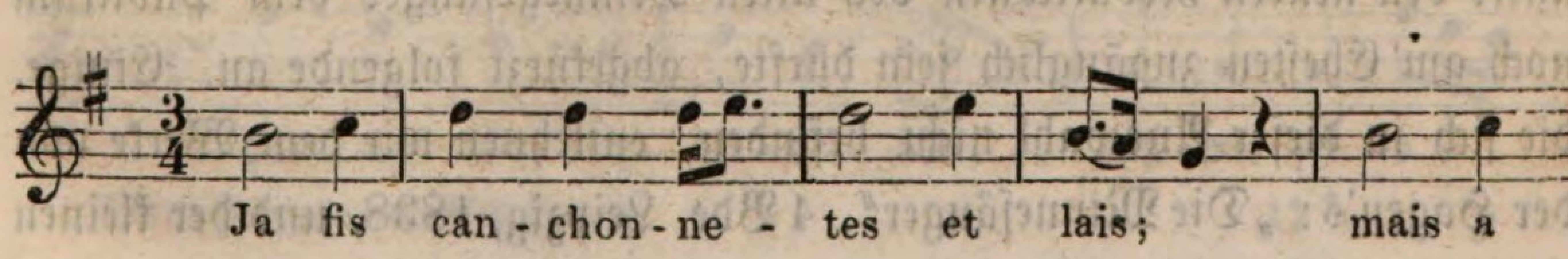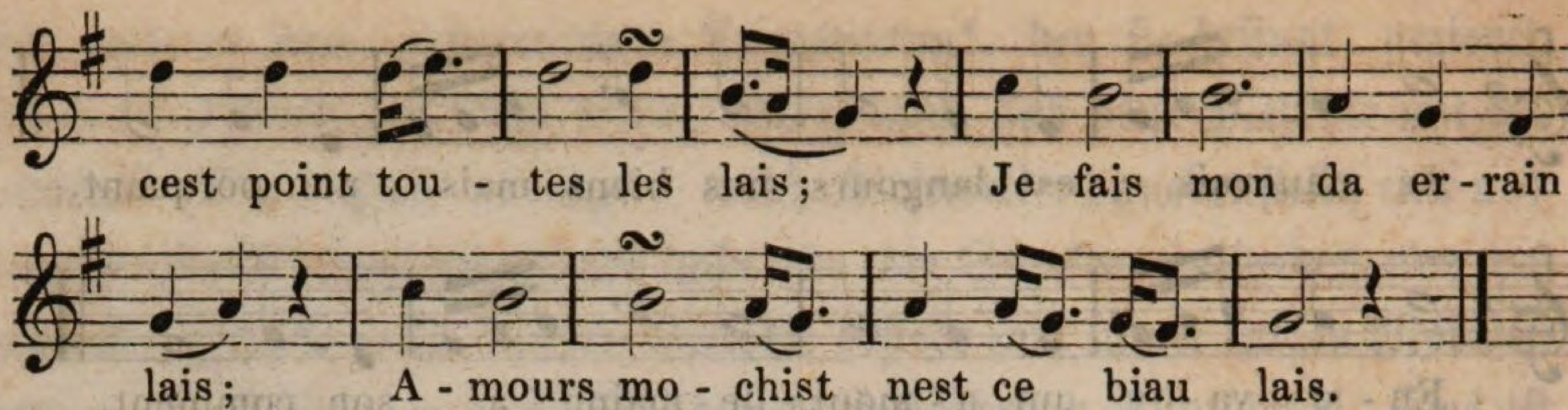




Die nun folgende Melodie: »Dieu quel mariage«, die sich gleichfalls bei den niederländischen Kontrapunktisten des 14ten und 15ten Jahrhunderts findet (Kiesewetter, a. a. O. Mus. Beil. Nr. 3):
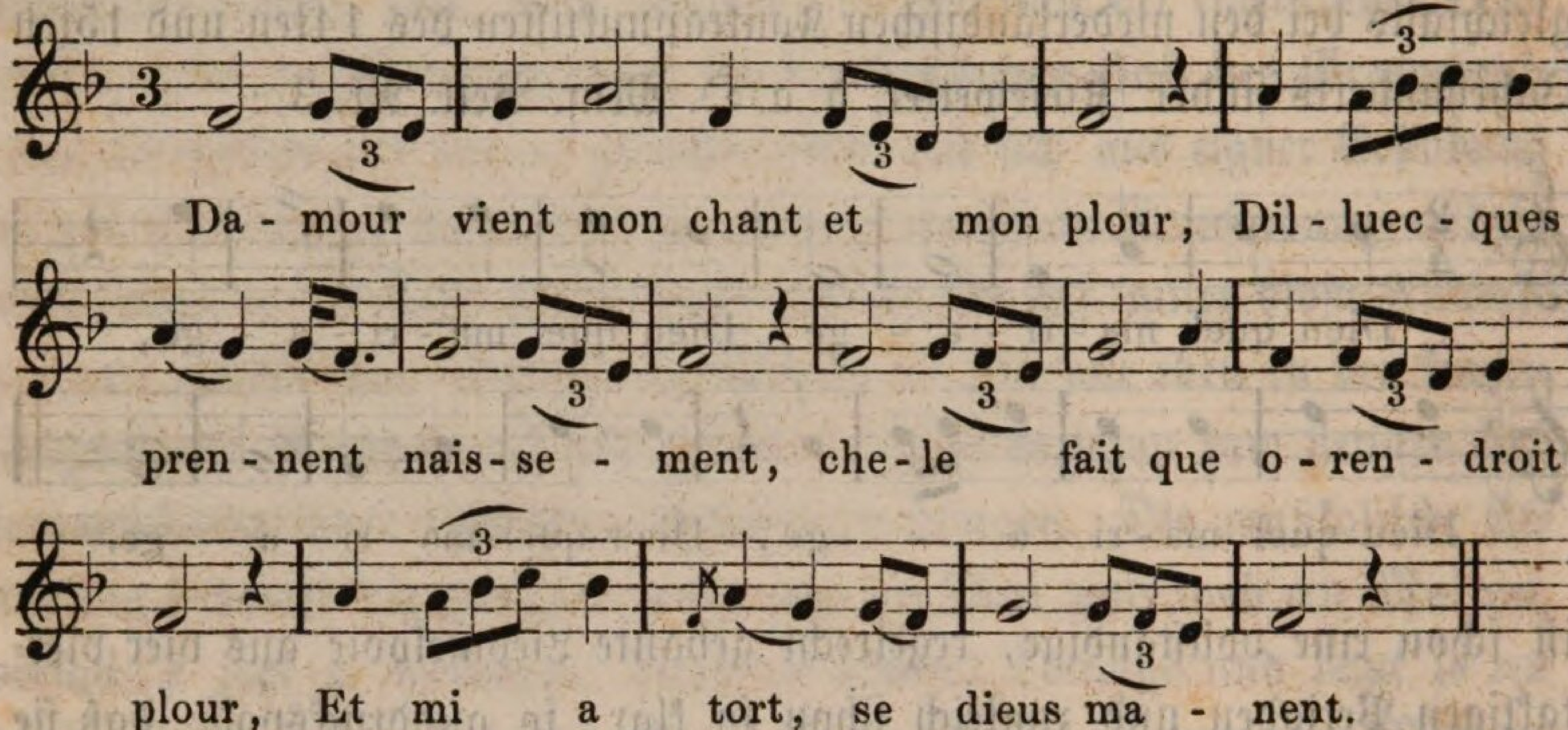


ist schon eine vollständige, regelrecht gebaute Liedmelodie aus vier viertaktigen Perioden und zugleich schon so klar, so ausdrucksvoll, daß sie ohne Zweifel erst einer spätern Zeit angehört und selbst da noch einen äußerst geschmackvollen Erfinder voraussetzt. Durchaus sinngemäß deklamirt, symmetrisch geordnet, ebenmäßig aufsteigend und wieder fallend, ist es in der That eine höchst graziöse, melodiös ansprechende Weise, daß man sich Anmuthigeres und Sangbareres in so kleinem Umfange kaum denken kann. Die Melodie ist eine wahre Perle ältesten Liedergesanges, eine der schönsten Weisen, die uns aus dem Mittelalter überhaupt erhalten sind.

Nun halten wir aber, außer diesen von Kiesewetter anerkannten Weisen, auch einzelne von den altfranzösischen, nicht in andere Gesangwerke aufgenommenen Lais für weltlichen Ursprungs; und weiter unten werden wir sehen, daß sie sogar schon die eigentliche Grundform des Liedes — von der dort ausführlicher gehandelt werden wird — an sich tragen. So den sogenannten »lai mortal« und einen »lai descordant« von Tristan (beide bei Wolf a. a. O. Notenbeilage Nr. VII u. VIII). Die erste Strophe des »lai mortal« lautet:
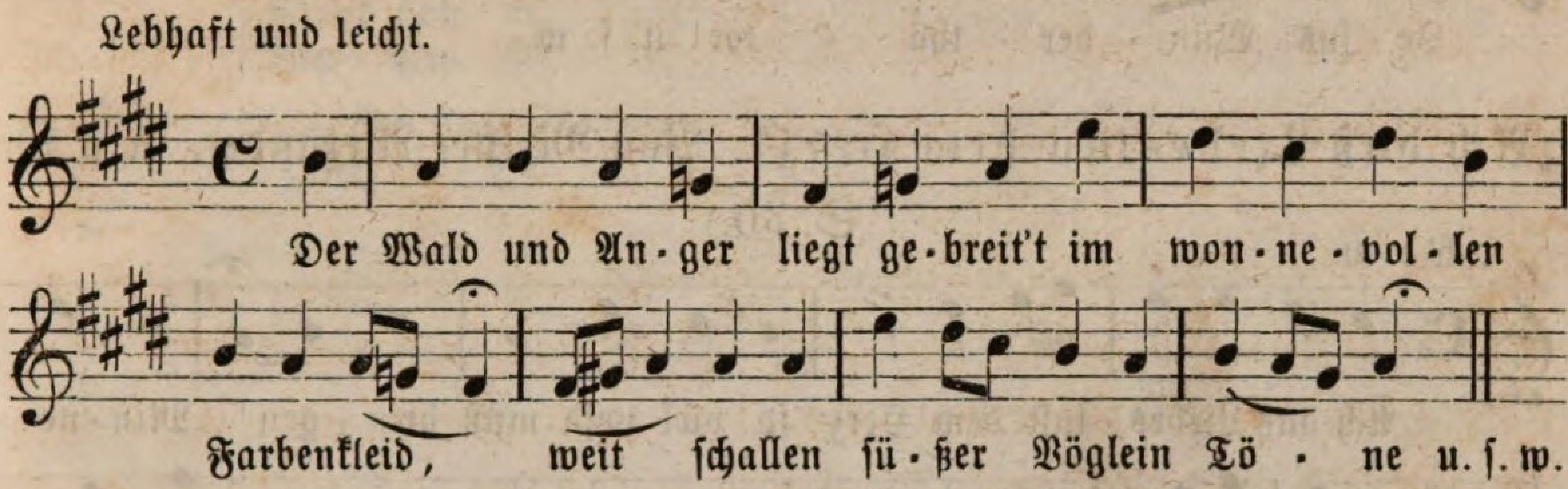




Der Anfang des »lai descordant« von Tristan lautet:
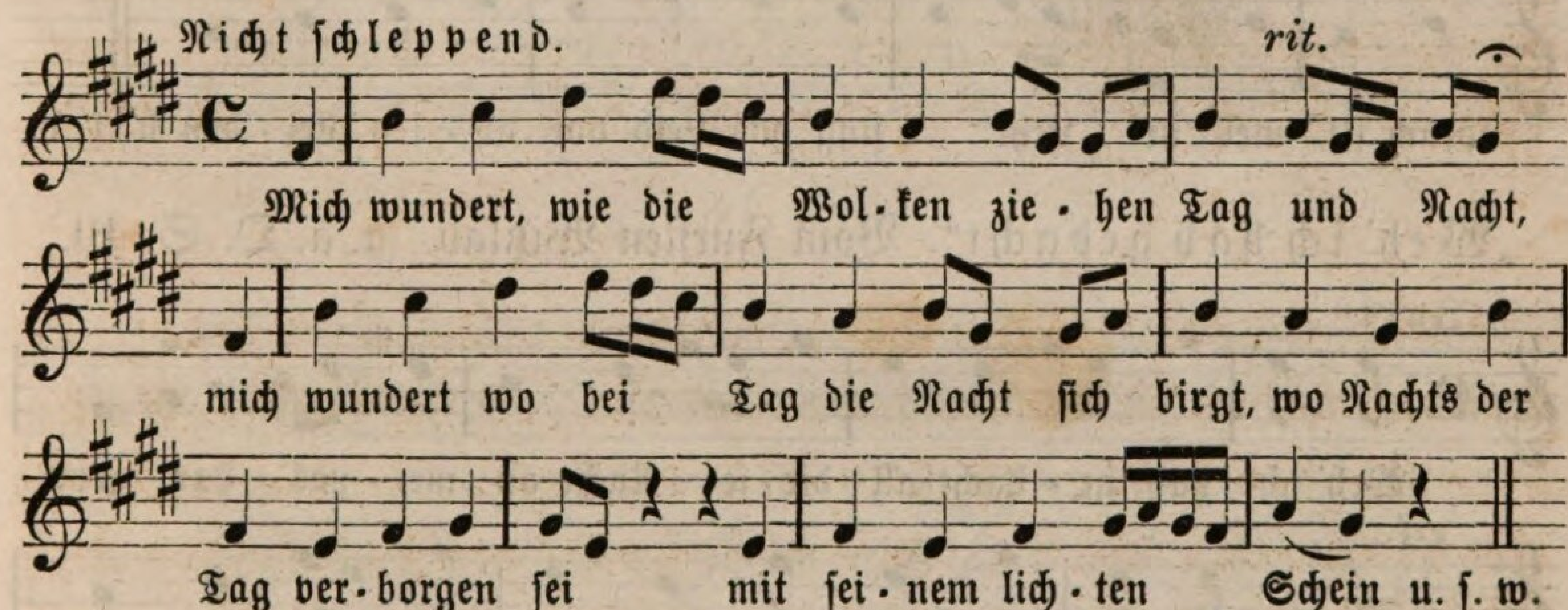


Endlich halten wir eine Anzahl melodischer Sätze für Volkslieder oder doch solchen für unmittelbar nachgebildet, die sich in den Gesängen der Troubadours und Minnesänger — vom 12ten bis zum 14ten Jahrhundert — zerstreut finden — eine Annahme, die Kiesewetter nicht theilt, vielmehr scheint er die Gesänge der höfischen Kunstdichter durch und durch für Originalprodukte zu halten. Meistens stehen sie am Anfang der betreffenden Tonstücke und machen sich durch frischen Gefühlsausdruck und melodiöse Kantilene sofort als volksthümlich kennbar; und dies um so mehr, als der weitere Verlauf der Gesänge meist wieder in den trübseligen Kirchenton zurücksinkt, worin diese Gesänge durchschnittlich gehalten sind; auch der Textrhythmus ist in jenen Anfangstakten weit natürlicher und sinnrichtiger, als nachher, wo er gewöhnlich verrenkt und verschoben erscheint. Als die schlagendsten Beispiele führen wir, nach dem Werke von Liliencron und Stade: „Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnesanges“. Weimar, Böhlau [1854], das unter den neuern Redaktionen des alten Minnegesanges dem Publikum noch am Ehesten zugänglich sein dürfte, abgekürzt folgende an. Einige, die sich in dieser Auswahl nicht befinden, entlehnen wir dem Werke von der Hagen's: „Die Minnesänger“. 4 Bde. Leipzig, 1838, und der kleinen

Sammlung: „Liederhefte von Franz Kugler. Mit Dichter-Bildnissen". 5 Hefte. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert. 1853.
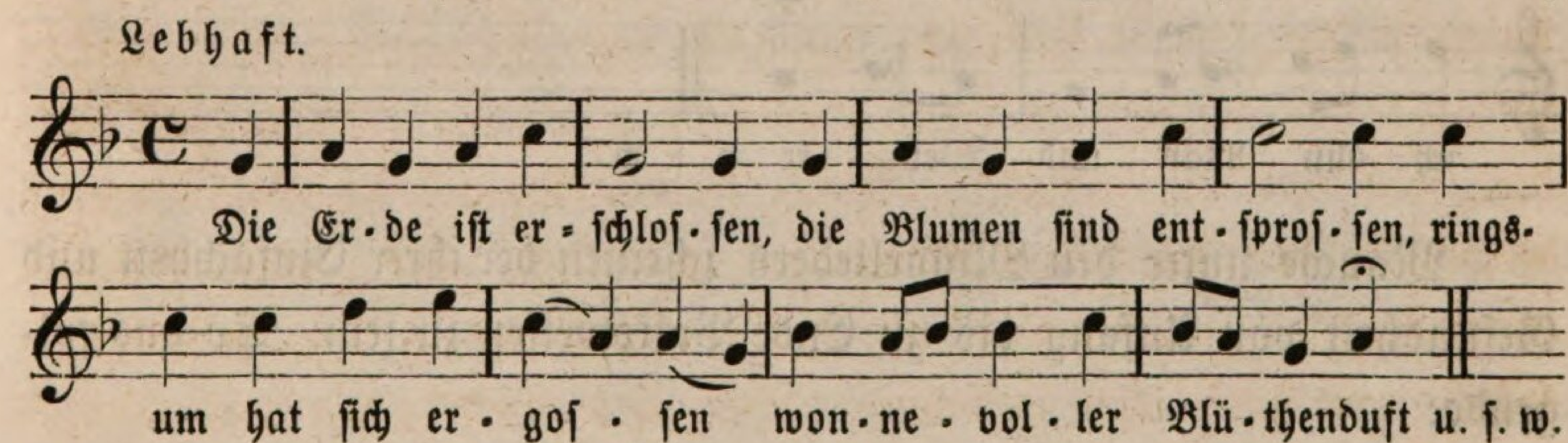
„Der Wald und Anger liegt gebreit't". Vom Fürsten Witzlav. (Liliencron und Stade. S. 34.)



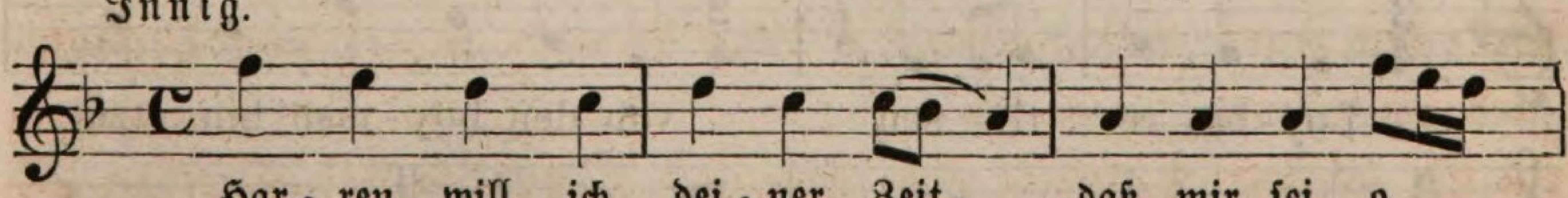
„Mich wundert, wie die Wolken ziehen". Vom Meißner. (a. a. O. S. 6.)
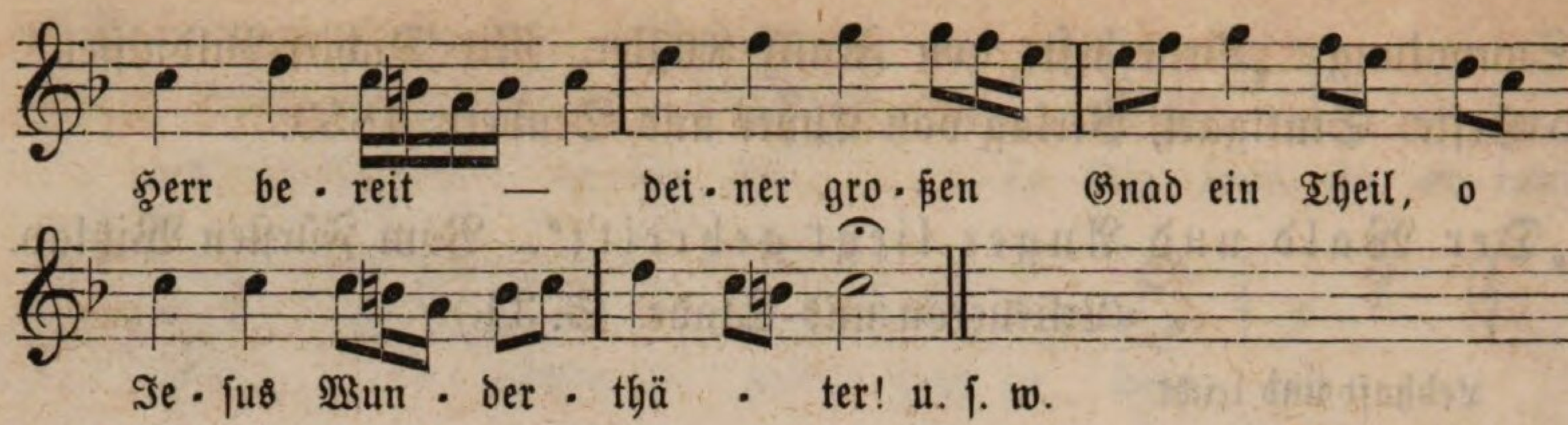


„Die Erde ist erschlossen". Vom Fürsten Witzlav. (a. a. O. S. 38.)
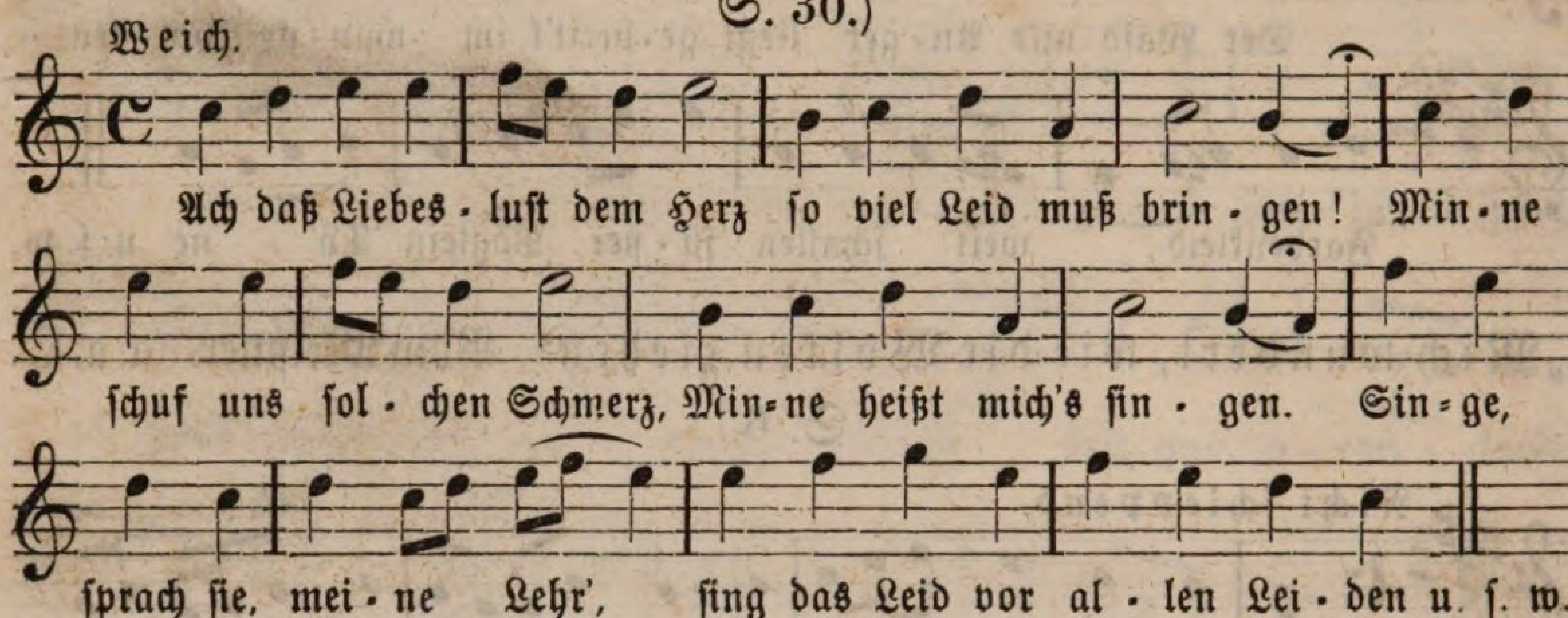


„Harren will ich deiner Zeit". Vom Fürsten Witzlav. (a. a. O. S. 18.)
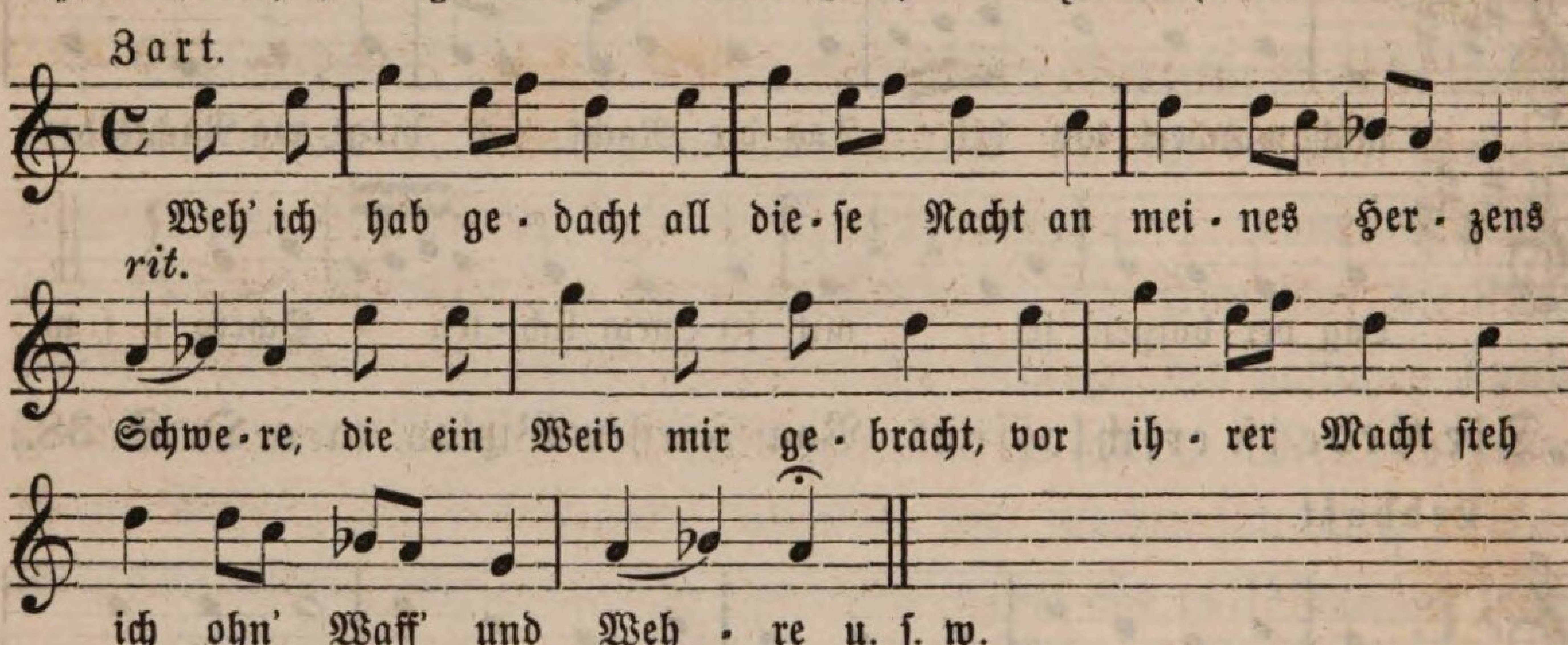




„Ach daß Liebeslust dem Herz". Von Meister Alexander. (a. a. O. S. 30.)

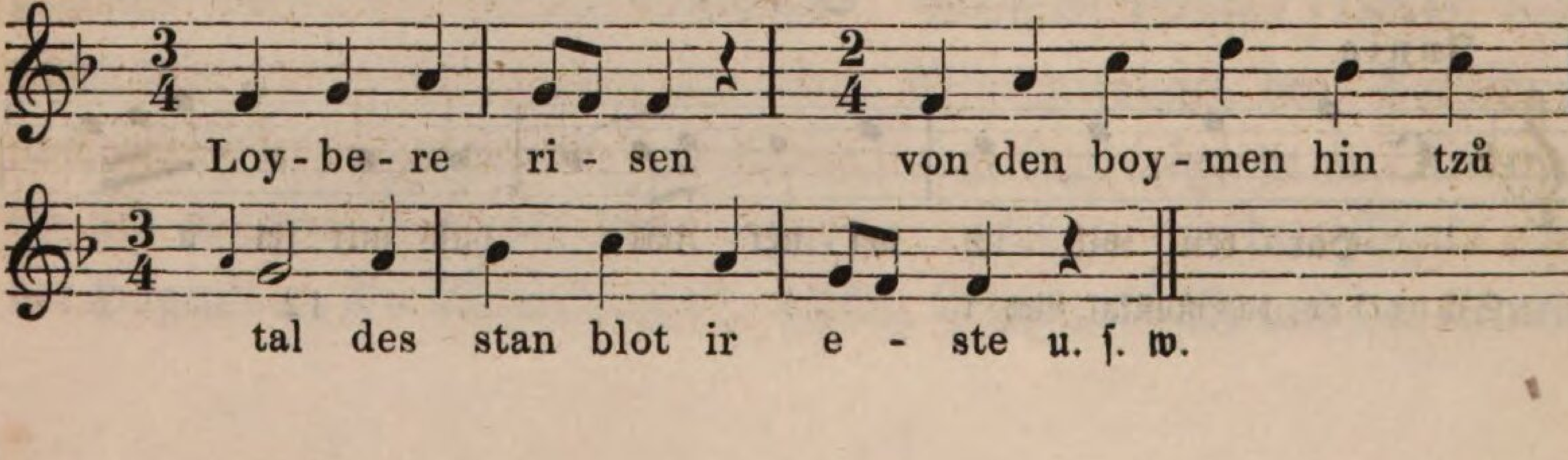


„Weh' ich hab gedacht". Vom Fürsten Witzlav. (a. a. O. S. 40.)
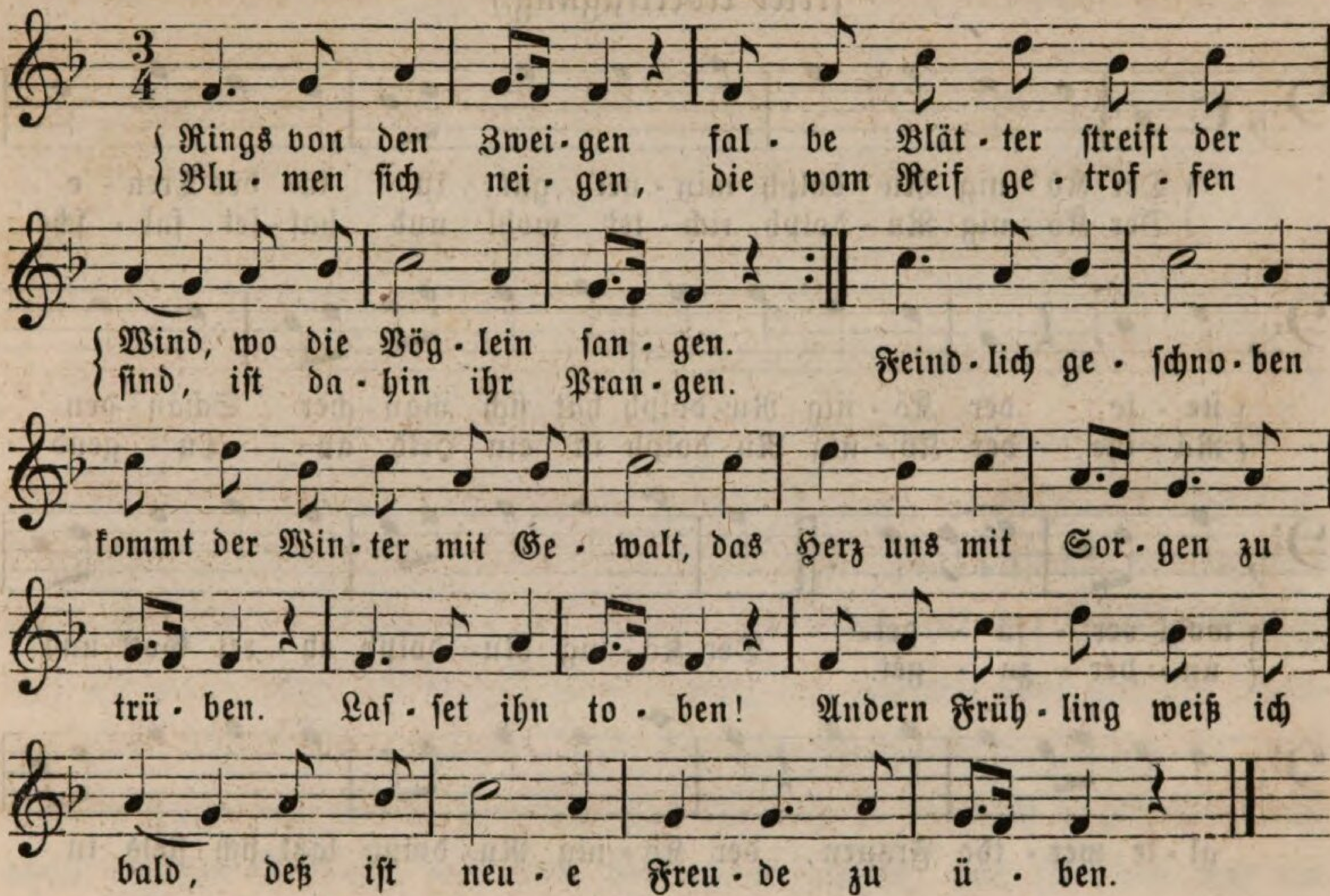


Manche unter den Minneliedern scheinen bei ihrer Einfachheit und Gesundheit von Anfang bis zu Ende Volksweisen zu sein. So das folgende:
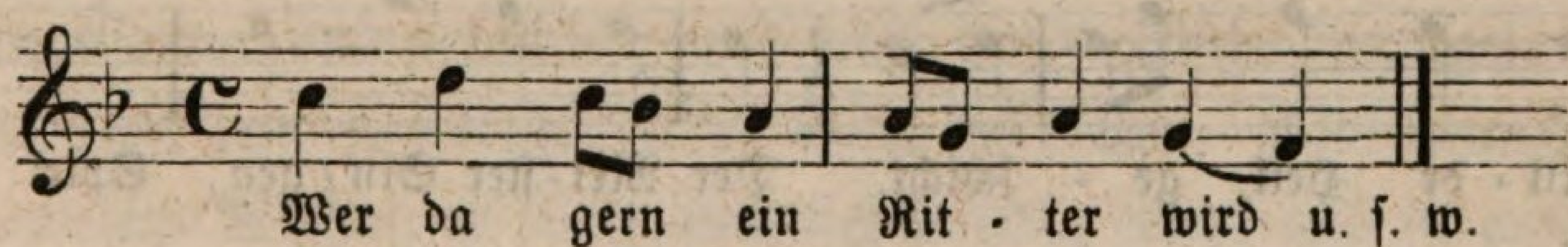
„Loybere risen". Vom Fürsten Witzlav. (Von d. Hagen a. a. O. B. III. S. 85. Bd. IV. S. 816.)



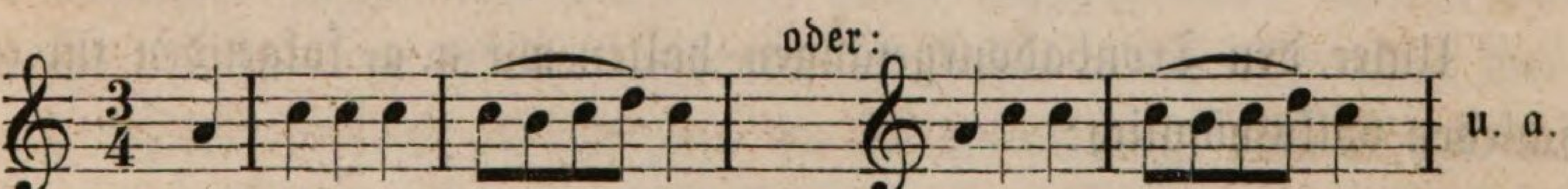
oder nach Kugler's moderner Rhythmisirung und Übersetzung, die dem Gesange eine ansprechende Munterkeit verleiht (a. a. O. Heft 4. Nr. 12):



Die beiden Anfangstakte eines „Minneliedes" vom Henneberger (entziffert aus der Jenaer Handschrift S. 64):
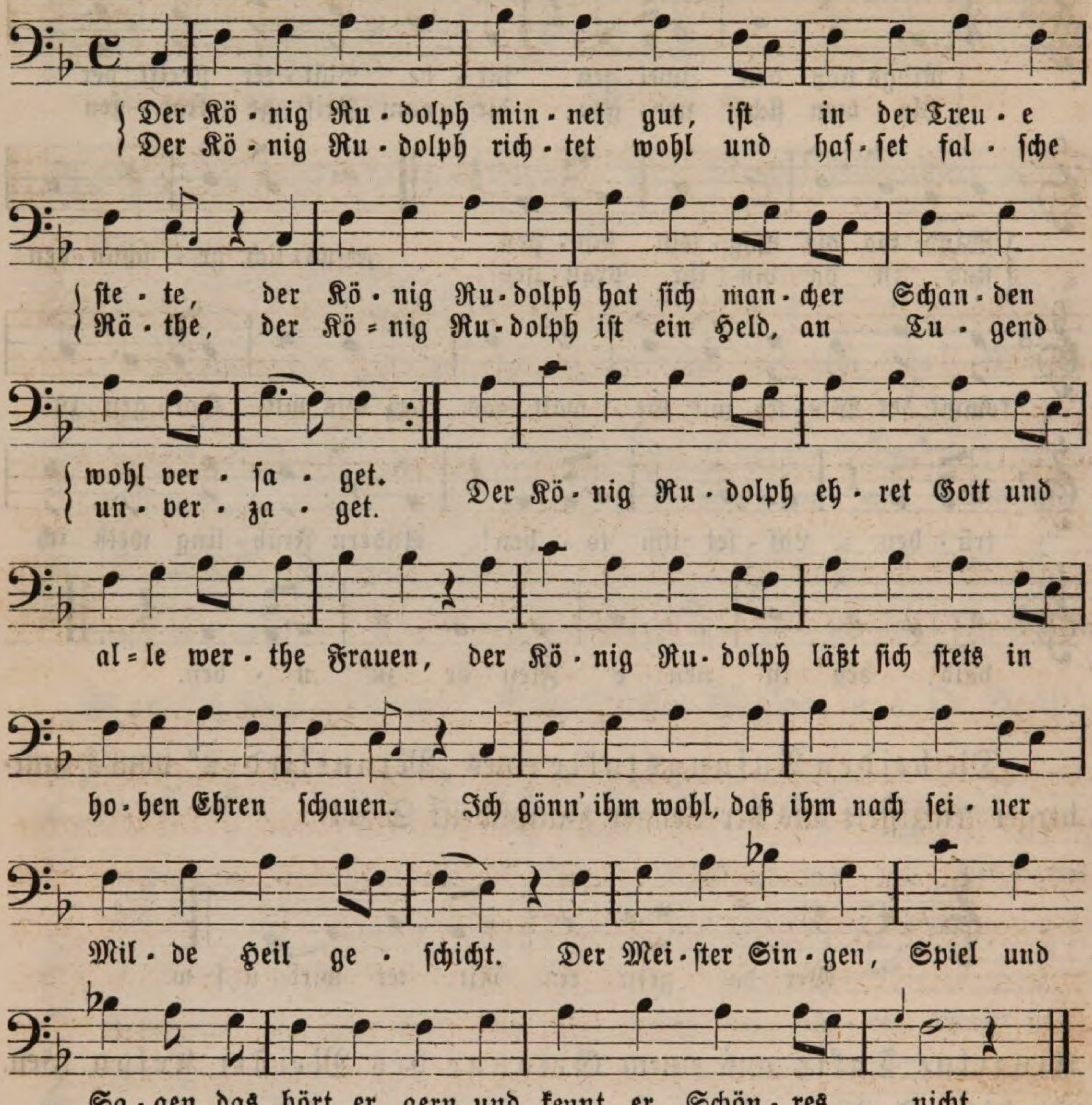


Einzelne Takte aus einem Gesange des Meister Kelyn (Jen. Handschr. S. 28), z. B.:



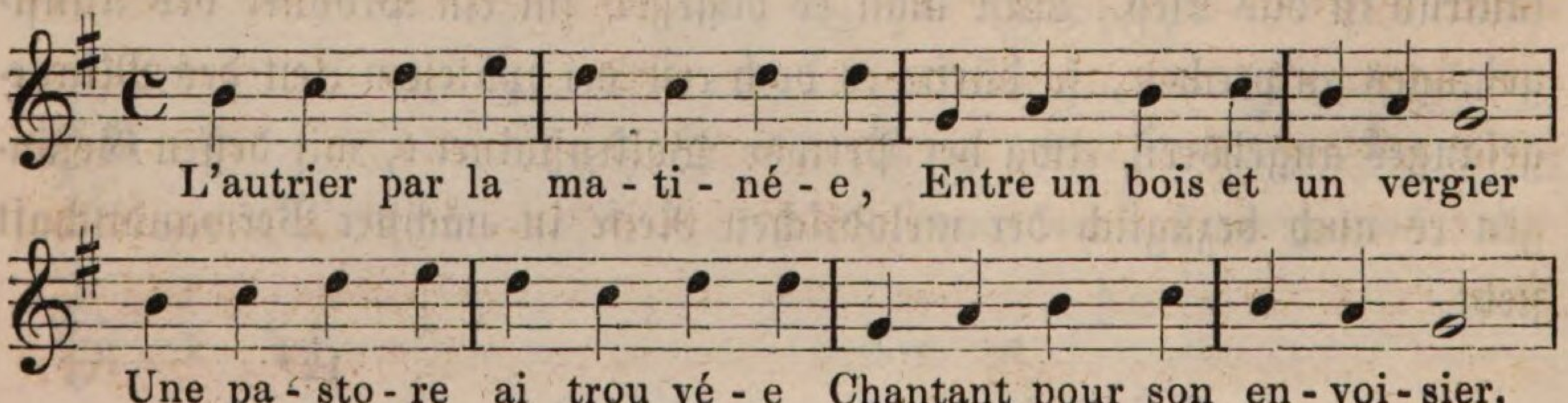
Auch den „König Rudolph" zählen wir hierher, so richtig deklamirt, von so kräftigem Ausdruck und zugleich melodisch so fließend und wohllautend ist das Lied. Will man es dagegen für ein Produkt des Kunstgesanges ansprechen, so dürfte es doch erst der spätesten Zeit des Minnegesanges angehören, etwa der Periode Wolkenstainer's, mit dessen Gesängen es auch bezüglich der melodischen Reife in nächster Verwandtschaft steht.
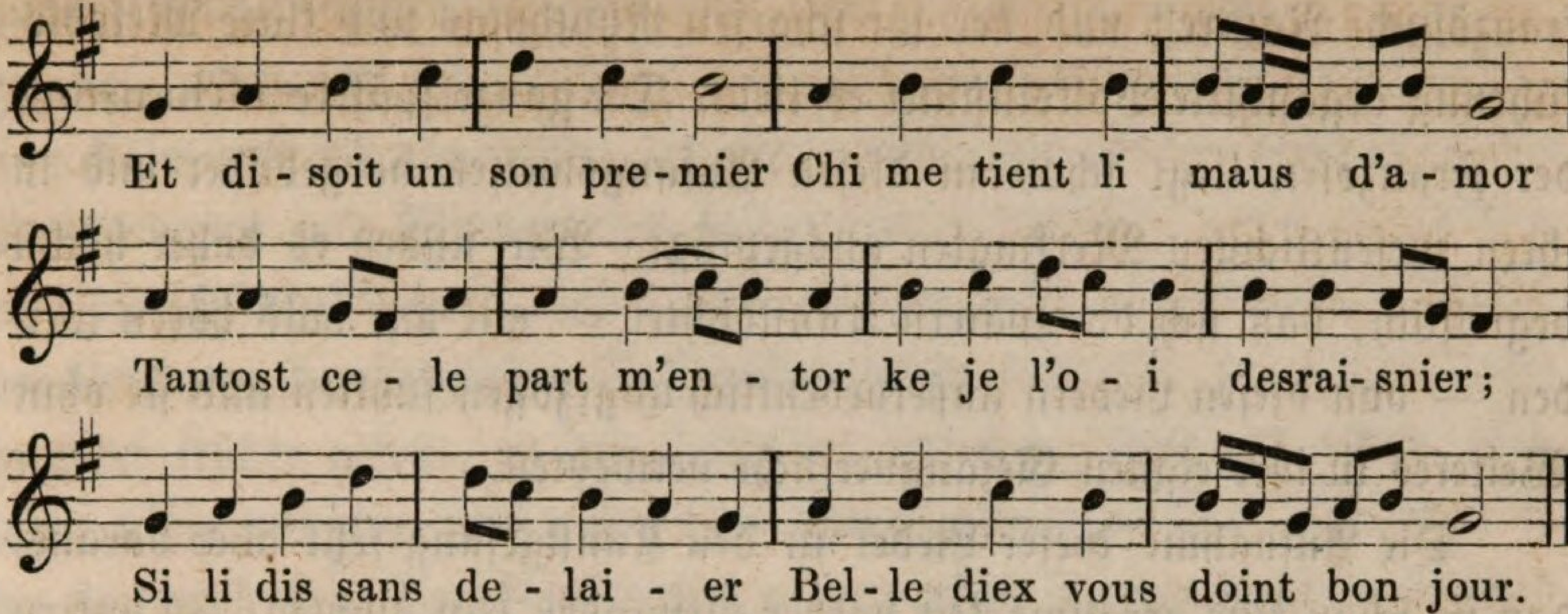
„Der König Rudolph minnet gut". (Von d. Hagen, a. a. O. S. 938. Beilage S. 2. 3. Der dort beibehaltene Originaltext hier in freier Übertragung.)



Unter den Troubadourgeſängen halten wir u. a. folgenden für entſchieden volksthümlich:

»L'autrier par la matinée«. Von Thibaut, König von Navarra. (Forkel, a. a. O. Bd. II. S. 762. Kieſewetter, a. a. O. Muſ. Beilage Nr. 5.)





Überblickt man diese ganze Reihe von Melodien und vergegenwärtigt sie sich — am Besten durch wirkliches Singen — möglichst lebendig, so sagt einem Jeden schon das unmittelbare Gefühl, daß wir es hier mit wirklichen Volksliedern zu thun haben: natürlich mit der Einschränkung, daß sie die durchgebildete Melodieführung der spätern oder gar der heutigen noch nicht haben können. Mit wenigen Ausnahmen klingen sie, auch für den Uneingeweiheten, so frisch und fröhlich, so wirklich empfunden und ohne jegliche Grübelei aus dem Herzen gesungen, wie sie eben nur ein glückliches Gemüth, ein lustiges Weltkind in heiterer Stunde erfinden mag. Der ernste, schwerfällige Kirchengesang war weit entfernt, dergleichen Melodien zu schaffen: was er hervorgebracht hat, klingt weit trübseliger, empfindungsärmer und gesuchter; und auch der weltliche Kunstgesang wird sich uns nicht von so vortheilhafter Seite darstellen. Hört man dagegen diese muntern Weisen, so fühlt man sich freudig erregt und ist zum Staunen überrascht, solch ansprechende Melodien schon in so altersgrauer Vorzeit zu vernehmen. Gegenüber den charakterlosen Tongängen des bisherigen Gesanges zeigen diese Volkslieder zuerst Physiognomie, klaren und scharfen Ausdruck der Stimmung und hinterlassen einen bestimmten Eindruck. Bemerkenswerth ist übrigens die Wahrnehmung, daß die meisten darunter französische Erzeugnisse sind, fast als ob der schnell entschlossene, thatkräftige Geist dieser Nation am Früheſten und Leichtesten eine treffende musikalische Form für das neuerwachte Gemüthsleben habe erfinden sollen, wogegen die schwerfälligen, grüblerisch nachhinkenden Deutschen erst später und nur annähernd zu der nämlichen Fertigkeit gelangten: denn wirklich stehen die deutschen Minnesängerweisen an Frische und Natürlichkeit hinter den französischen Liedern zurück. Und dabei ist die Haltung dieser letztern schon so durch und durch französisch, so leicht geschürzt, ja, wenn man will, so äußerlich, wie das nach außen gewandte

französische Naturell und der für scharfen Rhythmus und klare Melodieführung organisirte Volksinstinkt es liebt. Die ganze spätere »Chanson« der Franzosen liegt schon in diesen Anfangsweisen vorgebildet und in ihren wesentlichsten Merkmalen ausgeprägt. Wir finden es daher höchst begreiflich, daß sich die spätern Kunstdichter — wie wir bald hören werden — von diesen Liedern außerordentlich angezogen fühlten und sie ohne Weiteres in ihre eignen Gesangversuche verwebten.

Die Aufnahme dieser Lieder in den Kunstgesang setzt aber voraus, daß sie schon eine geraume Zeit vorher entstanden sein mußten. In unsern Tagen freilich, wo die bequemen Verkehrsmittel einen fortwährenden Austausch zwischen den einzelnen Landschaften und Nationalitäten unterhalten, wo die Annäherung der Stände unter einander weit unbefangener und lebendiger vor sich geht als damals, wird auch ein Volkslied schnell Eigenthum der Gebildeten und geht unvermerkt in den Kunstgesang der Bühne oder des Koncertsaals über. Damals aber, wo es an dieser Ausgleichung fehlte und die Stände weit schroffer geschieden waren, mag es lange gedauert haben, ehe ein Lied so bekannt, so allgemein beliebt wurde, daß es auch die Aufmerksamkeit der Vornehmen auf sich zog und in ihren Unterhaltungsgesang Eingang fand. Es mußte zunächst in seiner Umgebung gefallen, durch Wandersleute, reisende Sänger und Musikanten über seine Heimath hinausgetragen werden; „Fahrende" mußten es bereits gelernt und an den Höfen der Fürsten, auf den Burgen der Ritter zum Besten gegeben haben: dann erst konnte es möglicher Weise auch diesen gefallen und bei ihnen Aufnahme finden.

Anderseits aber darf man auch vermuthen, daß ein beliebtes Volkslied damals nicht so schnell wieder in Vergessenheit gerathen sein wird, wie es heutzutage das Schicksal der meisten ist. In jener kunstarmen Zeit war der Vorrath an Liedern noch sehr gering; man hatte, wenn das eine Lied nicht mehr gefiel, nicht sogleich ein anderes zur Stelle; man war überhaupt genügsamer und hielt ein Werk leicht für schöner, als es uns jetzt erscheint — Alles Umstände, die es wahrscheinlich machen, daß man an einem Liede, wenn es einmal die Zuneigung der Gebildeten besaß, möglichst lange, vielleicht ganze Generationen hindurch festgehalten haben wird. Tritt also ein Volkslied im Kunstgesange auf, so ist vermuthlich schon eine längere Frist seit seiner Entstehung verstrichen.

Beide Umstände in Erwägung gezogen, dürfte es keine irrige Rechnung sein, wenn man die betreffenden Volkslieder ungefähr ein Jahr-

hundert früher entstanden sein läßt, als die Sammlungen von Kunstgesang, in denen sie sich bruchstückweise vorfinden. Nun aber lebten Franco von Köln und Pseudo-Beda zwischen 1200 und 1300; die Lieder der Troubadours und Minnesänger fallen bereits zwischen 1100 und 1300, und die altfranzösischen „Lais“ sind ohnehin nicht von späterm Datum: der Ursprung der fraglichen Volkslieder würde demnach, um je ein Jahrhundert früher gesetzt, in den Zeitraum zwischen 1000 und 1200, vielleicht schon zwischen 900 und 1100 hinaufzuverlegen sein, also etwa in die Zeit nach Karl dem Großen bis zu den ersten Spuren des französischen und deutschen Minnegesanges — eine Zeit, die sich sonst, ohne diese willkommene Ausfüllung, nicht bloß ohne alle musikalischen Überbleibsel, sondern auch ohne Nachrichten von solchen inhaltslos und dunkel dahindehnen würde. Älter als 900 aber dürfte keine von den uns erhaltenen Liedweisen sein und auch in Zukunft kaum je eine ältere aufgefunden werden.

Um aber die angezogenen Liedmelodien überhaupt als solche zu erkennen, ist vor Allem nöthig, sie aus dem verhüllenden Kirchengewande der Originalwerke herauszuschälen und besonders die Änderungen, Dehnungen u. s. w., welche die kontrapunktischen Tonsetzer mit ihnen vorgenommen haben, dabei in Anschlag zu bringen. So erst, auf einen kürzern, schnellern Rhythmus zurückgeführt und in melodischen Fluß gebracht, erscheinen sie in ihrer wahren Urgestalt und liefern der kritischen Untersuchung im Wesentlichen folgendes Resultat.

Die rhythmische Anlage unserer Melodien zeigt, da letztere sich über den Zeitraum mehrer Jahrhunderte verbreiten, wo der weltliche Gesang sich seine erste Kunstform zu geben ringt, den schrittweisen Bildungsprozeß dieser Form. Die ältesten Sätzchen bei Franco und Beda sind zu sehr bloße Bruchstücke, als daß sich aus ihnen irgend ein Ansatz zu einer bestimmten Form, irgend eine Stufe der Entwickelung erkennen ließe. Die spätern aber enthalten bereits die Elemente für eine geschlossene Kunstform: nämlich eine Anzahl Takte zu kleinen Motiven zusammentretend, und sodann die Gruppirung dieser Motive zu Perioden und Theilen von gleicher Länge und ähnlicher Melodieführung, wodurch sie einander symmetrisch gegenübertreten. Ja schließlich sehen wir schon diejenige Form zum Vorschein kommen, welche wir bald als die eigentliche Grundform des Liedes kennen lernen werden, und über die wir hier nur soviel bemerken, daß sie aus zwei symmetrischen Theilen besteht, von denen jeder eine besondere, aber ähnliche Melodie hat und im Gesange entweder der erste Theil allein

oder jeder der beiden Theile wiederholt wird. Die Theilung der melodischen Tonreihe nach Takten ist hiermit von selbst gegeben, wenn auch noch nicht in der sichtbaren Gestalt der Taktstriche — denn diese sind überall eine Zugabe späterer Redaktion — so doch dem rhythmischen Gefühl der Erfinder und dem innern Bau der Melodien stillschweigend zu Grunde liegend: denn nur aus der Verbindung kleiner rhythmischer Einheiten, d. h. eben der Takte, konnte die größere der Perioden und Theile erwachsen. Und zwar ist der Zusammentritt der Takte zu Motiven und der der Motive zu Perioden schon nach der im Instinkt beruhenden Zweizahl geordnet, als der kleinsten und psychologisch einzig möglichen Norm symmetrischer Gruppirung, so daß die Verbindung der Takte zu einem längern Ganzen stets nur nach dem Gesetze der Vielfachen von Zwei geschieht, woraus sich alsdann die innere Regelmäßigkeit, der ästhetisch reine Eindruck der betreffenden Melodien ergiebt. Daß dies nicht bei allen Melodien der Fall ist und nicht überall eine richtige, taktisch vollzählige Weise zu Stande kommt, liegt nur in dem lähmenden Einflusse des choralischen Kirchengesanges, der ein melodisch glückliches Motiv mitten im Fluß in seine unnatürliche Stimmführung umbog und die Melodie vor der gehörigen Taktanzahl in's Stocken brachte. Im Ganzen zwar ist im damaligen Volksliede der choralmäßige Gleichschritt des Gregorianischen Gesanges überwunden und die hymnodische, figurale Rhythmik, wie sie dem Liede zukommt, die herrschende, so daß ganze und halbe Noten mit einander wechseln und die Melodien insgesammt muntere, echt weltliche Lebendigkeit athmen. Aber in einzelnen Liedern, wie gesagt, wird diese gesunde Rhythmik und Melodik von der Unnatur des Kirchengesanges gewaltsam verschlungen.

Melodisch betrachtet, sind unsere Lieder durchaus einstimmig und unbegleitet und die Textbehandlung ist, nach dem naiven Urverhältniß von Dichtung und Gesang und auf jener noch kindlichen Anfangsstufe des Volksgesanges, natürlich noch die kantillirende, sich sylbenweise an den Text anschließende aller bisherigen Gesangversuche, so daß auf jede Sylbe für gewöhnlich nur ein Ton fällt und melodische Einschnitte nur durch die metrischen Einschnitte, d. h. durch die Cäsuren oder Schlüsse der Verszeilen herbeigeführt werden. Aber sollte es nicht gerade an dieser Stelle, bei den bescheidenen Erstlingsversuchen in der Gestaltung des Volksliedes gestattet sein, in der Methode des Syllabirens nebenbei auch einen ethischen Zug zu erblicken und etwas, was sich historisch aus dem

Standpunkte des damaligen Gesanges erklärt, zugleich aus dem Gemüthsleben des Volkes zu deuten? Es ist, könnte man alsdann sagen, in dieser Sparsamkeit der Gesangsprache beim Volksliede etwas von der Treue in der Verwaltung eines anvertrauten Gutes, eine liebevolle Gewissenhaftigkeit selbst gegen das Kleine, wenn wir sehen, wie sorgfältig der Volksmund über seiner Erfindung wacht, wie er jedes Wort, jeden Laut des Textes auch mit einem besondern Ton versieht, auch das Einzelnste zum schönen Klange bringen will. Ihm ist Nichts unwichtig, ihm hat Alles Inhalt und Werth, Jedes muß sein Recht, seinen besondern Ausdruck bekommen. Und wollten wir ihm diese Sorgfalt verargen? Ist ja doch schon die Dichtung, so gehaltvoll oder dürftig sie sein mag, das eigene Erzeugniß des Volkes, ist sie ja doch auch eine Gabe Gottes und ein Geschenk froher Stunden — wie hätte man nicht gegen das Kind seiner Liebe zärtlich sein, es nicht bis auf verschwindende Kleinigkeiten sorgsam bedenken und ausstatten sollen? Wenigstens geht diese liebevolle Behandlung des Textes, dieser treue Gleichschritt zwischen Worten und Tönen, als ein nie trügendes Zeichen, durch die ganze reiche Literatur des Volksliedes von den ältesten Zeiten bis herab auf unsere Tage.

Im Einzelnen fällt in den damaligen Volksliedern schon jene zähe mehrmalige Wiederholung eines und desselben Tones hinter einander auf, die gleichfalls zu den specifischen Kennzeichen des Volksliedes gehört, und ebenso die dem Volksliede eigene Vorliebe für Terzenintervalle, die sich an das stillschweigende Modell des Naturdreiklangs anlehnen. Auch Tongänge in Sekundenschritten unmittelbar hintereinander, also ein Stück Skala, wie es gleichfalls dem Volksliede eigen ist, sind nichts Seltenes. Daneben aber erfreut auch schon die größere Weite und Freiheit der Intervalle, die, hinaus über den engen Sekundengang, der Melodie schon den Charakter normaler Stimmführung und seelisch ansprechenden Ausdrucks geben. Auch bescheidene melismatische Figurenbewegung regt sich bereits, besonders wo die Empfindung sich freier und malerischer zu entfalten strebt: so z. B. die Auflösung der stehenden Viertel zu zwei Achteln oder zu einer Triole. Im Ganzen aber ist der Gleichschritt der Töne der Melodie mit den Wortsylben des Textes stehendes Gesetz.

Das Wichtigste endlich ist, daß in unsern Volksweisen bereits der Gegensatz der beiden Stimmungssphären, der Unterschied zwischen den beiden Klanggeschlechtern des Dur und Moll bewußt und ausgeprägt durchgeführt erscheint, was ebenfalls auf volksthümlichen Ursprung deutet. Denn nur

der Volksinstinkt verfiel auf diesen schon im natürlichen Seelengrunde liegenden Gegensatz, während die gelehrten Theoretiker noch lange in der unterschiedslosen Dunkelheit der Kirchentonarten umhertappten. Zwar tritt auch dieser Unterschied, wie der obige der rhythmischen Takteintheilung, noch nicht in der sinnbildlichen Notenschrift zu Tage. Aber das Gefühl war sich darüber klar, daß das Gebiet musikalischer Darstellung sich in den Gegensatz der beiden Stimmungsgebiete des gehobenen und des gedämpften Lebensgefühls, der Freude und des Schmerzes scheide, die das Seelenleben im Ganzen beherrschen. Der Instinkt hatte sich Tonarten für die eine wie für die andere Gefühlssphäre geschaffen und ergriff mit richtigem Takt je nach Bedürfniß die eine oder die andere; und die er einmal ergriffen, führte er mit sicherm Gange bis zu Ende hindurch. Wenn also auch noch nicht mit theoretischer Erkenntniß, so wurde doch der Sache nach hier bereits dasselbe instinktmäßig befolgt und ausgeübt, was wir heutzutage beim bewußten Gebrauch unserer Dur- und Molltonleitern ausüben und schon durch die Vorzeichnung andeuten.

So ist denn gleich das früheste Volkslied ein Vorbild aller spätern, ein treuer Repräsentant seiner ganzen Gattung: alle Eigenschaften, welche dem Volksliede überhaupt anhaften, treten schon an jenem ersten zu Tage, und durch alle Zeiten und Wandlungen hindurch hat das Volkslied diese seine wesentlichsten Züge nicht verleugnet. Diese Züge selbst aber in ihrer Vereinigung bürgen dafür, daß die uns vorliegenden Weisen nicht innerhalb der Kirche entstanden sind, sondern nur aus dem naiven, kräftigen Volksgefühl gleich einem frischen Springquell aufsprudeln konnten, also — wie wir vermutheten — echte Volksmelodien sind.

Treten aber wirklich schon so viele Vorzüge an diesen Liedern hervor, so hat man schließlich wohl ein Recht zu fragen, ob denn diese sinngemäß deklamirten, rhythmisch und melodisch gesunden Weisen noch der Periode der Kantillation angehören, ob sie mit den farblosen Gesängen der Griechen und Hebräer, mit den einförmigen Lamentationen des Kirchengesanges auf gleiche Linie gestellt werden dürfen. Unläugbar ist das damalige Volkslied weit besser, als alles Frühere oder mit ihm Gleichzeitige von Gesang, ja es ist die gelungenste Leistung des ganzen ersten Zeitraums, ein rühmliches und lohnendes Ergebniß so langer und mühsamer Vorstudien, ein lebensfähiger Keim künftiger Bildungen. Aber immer bleibt es mit seiner Melodie streng an den Text gebunden, entlehnt seinen Zuschnitt einzig und allein aus dem textlichen Rhythmus, recitirt die

Worte noch ganz syllabisch — also durchaus noch so, wie die frühern und die noch folgenden Gesangformen unserer Periode es thun. Aber innerhalb dieser Periode der Kantillation — wir wiederholen es — ist das Volkslied die vollkommenste Form und bei Weitem das Beste, wozu dieser ganze lange Zeitraum mit allen Versuchen und Verirrungen es gebracht hat.

Was hätte — meint man unter solchen Umständen wohl — aus dem Liede werden können, wie bald würde es seinen Höhepunkt erreicht haben, wenn es auf diesem Wege hätte fortgehen dürfen! Aber — — so freundlich war's ihm nicht beschieden. Es sollte ihm vielmehr recht sauer gemacht werden, es sollte sein einfaches Gefühl, seine schlichte Erscheinung verläugnen und sich von ungeschickten Händen künstlich anputzen und zurichten lassen. Und dennoch war diese Verunstaltung seiner schlichten Gestalt, diese Verirrung vom geraden Wege, obwohl für den Augenblick bedauerlich, doch für alle Folgezeit nothwendig und heilsam. Denn bei aller erquickenden Frische war das bisherige Volkslied doch nur naiv, es wußte Nichts von sich und seiner erfreuenden Schönheit, es war nur ein Kindeslallen aus unschuldigem, ungebrochnem Herzen, ein Wurf des glücklichen Instinkts, ein Naturgewächs. In dieser Harmlosigkeit aber durfte es nicht bleiben; auf diesem Wege spielender Tändelei wird nichts den bewußten Geist, den geläuterten Schönheitssinn Befriedigendes geschaffen. Die Paradiesesunschuld der Naivetät muß verlassen, der Sündenfall der Erkenntniß von Gut und Böse gethan werden, und aus dem Bösen und dessen Überwindung muß die Tugend mit Bewußtsein und sittlicher Energie als freie That hervorgehen. Ganz ebenso im Gebiete der Kunst. Auch hier ist die ursprüngliche Unschuld und Bewußtlosigkeit, dieser Standpunkt der Volksproduktion, nur Vorstufe und Voraussetzung, die überwunden werden muß, damit durch die Gewaltthat theoretischer Erkenntniß das Reich des bewußten Schaffens nach Gesetzen und idealen Zielen erobert und die schöne Form gewonnen werde, die den geläuterten Gefühlsinhalt erschöpfend wiedergiebt und auch den kritischen Geschmack befriedigt. Mit klaren Worten: der Fortschritt vom naiven Volksliede zum bewußten Kunstliede ist die Forderung der ganzen bisherigen Entwickelung; die Erfüllung dieser Forderung, die faktische Durchführung dieses Fortschritts ist die Aufgabe der künftigen, die jetzt vor uns liegt.

Das Volkslied in der Fortbildung zum Kunstliede.

Das Volkslied war, wie wir zuletzt sahen, das erfreuliche Schlußresultat aller bisherigen Bemühungen im Gesange, die edelste Blüthe des sich aus objektiver Gebundenheit emporrichtenden Volksgemüthes. Aber es war, bei all seinem Wohllaut und Gefühlsausdruck naiv, bewußtlos, kindlich beschränkt und bedurfte, wenn es eine Zukunft hoffen wollte, einer gebildetern Behandlung, einer edlern Form, während seine lyrischen Stoffe, die ganze Atmosphäre der subjektiven Empfindung dieselbe blieb; nur mußte, was das Volkslied instinktiv und bewußtlos geschaffen hatte, veredelt, nach künstlerischen Gesetzen behandelt, für die individuellen Zwecke Gebildeter zugerichtet werden — und das that das Kunstlied.

Mit diesem Prozesse, der seinem letzten Grunde nach in dem Begriffe der Entwickelung selbst als Nothwendigkeit liegt, sollte bald Ernst gemacht werden. Es bedurfte dazu nur, daß ein Stand der Gesellschaft, ein Kreis von Gebildeten, begünstigt durch die äußern Umstände und ermuntert durch die lieblichen Weisen des Volksgesanges, solche nachzubilden, wo möglich noch zu übertreffen versuchte und sich dazu die nöthigen Dichtungen selbst verfertigte. Waren diese Bedingungen erfüllt, schuf besonders die erwachende Kunstlyrik ihre Liedtexte sich erst aus eigner Empfindung, die dann der sich naiv an den Text anschmiegende Gesang zum Erklingen brachte, so war der bewußte lyrische Einzelgesang, das gebildete Kunstlied fertig und dadurch einer unabsehbar langen Entwickelung der Weg geöffnet.

Es leuchtet ein, daß nicht das naive Volk, sondern nur der Stand der Gebildeten dieser Aufgabe gewachsen war, indem nur sie die Fähigkeit wie das Interesse hatten, den Gesang mit Bewußtsein und Absicht in die Hand zu nehmen, ihn nach gewissen einfachen Kunstregeln zu behandeln und zu künstlerischen Zwecken anzuwenden. Die bloße Freude am Gesange als einer für sie neuen Kunst, der neue Reiz, welchen der Gesang dem Kultus ihrer subjektiven Erlebnisse und Gefühle verlieh, der persönliche und gesellige Genuß, den sie davon empfingen, waren dabei die leitenden Gesichtspunkte. Hierfür aber konnten sie die Volksliedtexte nicht gebrauchen, sondern waren genöthigt, sich die Dichtungen für ihren Gesang selbst zu fertigen und Weisen und Texte einander anzupassen. Wo sie sich — auch musikalisch — wirklich schon zur Originalerfindung

erhoben, haben sie zu ihren künstlich gebauten Texten wohl auch selbständige Melodien geschaffen.

Dabei bestand natürlich das Volkslied unverändert fort und blieb, was es war: ein Erguß des Volksgemüthes und Volksmundes; die es erfanden und die es sangen, waren immer nur Leute des untern Standes, Kinder der Natur, Zöglinge ihres angebornen Instinkts, naive Genie's, und diese sangen ihre kräftigen, frischen Weisen wie bisher. Aber neben sie tritt von nun an, und zwar zum ersten Male, ein vornehmer Sängerstand, der aus dem schlichten Volksliede etwas Besonderes, etwas Besseres zu machen sucht: er hebt das unscheinbare Volkslied aus seinem natürlichen Boden heraus und gestaltet es, umändernd und nachahmend, zum vornehmen Kunstgesange. Seiner Geltung und Ausübung nach tritt das Volkslied von nun an zurück, es hört auf, die alleinige Form des Liedes zu sein, das Kunstlied wird das wichtigere, ihm gehört die Zukunft, die ganze folgende Entwickelung, das Interesse der wissenschaftlichen Betrachtung. Trotzdem aber bleibt das Volkslied nicht bloß Vorbild und Antrieb, sondern sogar Grundlage und Material des jungen Kunstliedes, insofern es von diesem entweder direkt aufgenommen oder doch möglichst getreu nachgebildet wird. Das Grundelement im Troubadour- und Minnegesange wie in den „Liederspielen“ am provençalischen Fürstenhofe sind Volkslieder.

Mit dieser Erhebung des Volksliedes zum Kunstliede bekommt natürlich auch der Einzelgesang eine ganz neue Würde, wird aus dem naiven, was er im Volksgesange war, ein bewußter und künstlerisch gebildeter. Bisher war der Massen- oder Volksgesang wenn nicht die ausschließliche, so doch die eigentliche und herrschende Gestalt des Gesanges gewesen und der Sologesang der Psalmisten, Barden, Chorführer u. s. w. nur eine Ausnahme, ein nothgedrungenes Intermezzo zwischen dem Massengesange, zu der verschiedene Anlässe zusammengewirkt hatten. Anfangs war es die praktische Nöthigung, der ungeübten Volksmasse den anzustimmenden Gesang zu intoniren und dessen Ausführung zu erleichtern. Später regte sich das ästhetische Bedürfniß der Abwechselung, das Wohlgefallen an individueller Klangschönheit, indem man den einförmigen Fluß des Massengesanges zuweilen durch den zartern Reiz des Solovortrages zu unterbrechen wünschte, oder, über die objektive Stimmung der Masse hinausgehend, aus deren maßvollem Gleichschritt subjektive Begeisterungsergüsse Einzelner sich aufschwingen lassen wollte. Jetzt aber,

mit dem Übergange an die gebildeten Kunstdichter, tritt der Einzelgesang zum ersten Male als die wahre Praxis, als die einzig entsprechende Gestalt des lyrischen Gesanges auf, als diejenige, welche das Individuum in seiner subjektiven Gefühlsberechtigung anerkennt und dem Gesange sich rein aus dem Gefühlsboden zu erheben gestattet. Und dazu sind nicht etwa die separatistischen Einzelgelüste des betreffenden Standes, vornehme Anmaßung der ritterlichen Aristokratie u. dgl. der Antrieb gewesen: nein, das erfreuliche Verlangen nach edler Kunstbeschäftigung, die reine Liebe zu Dichtung und Gesang und die daraus entspringende Ergötzung haben die frühesten Kunstdichter und Kunstsänger auf diese edle Privatbeschäftigung geleitet. Abgesehen von dem innern Drange nach Weiterentwickelung, war es die lauterste künstlerische Absicht, ohne eitle Nebenzwecke, die das Lied in die edlere Werkstatt der Kunstbehandlung einführte.

Man verstehe jedoch den Begriff „Kunst" und „künstlerisch", den wir für diese neue Gestalt des Liedes gebrauchen, noch nicht im streng ästhetischen Sinn von wissenschaftlich begründeter, nach Regeln der Theorie und der Technik geübter Kunstproduktion. Von einer solchen konnte damals, wo man Musik und Gesang nur instinktmäßig, nach dem Gefühl und Gehör übte und an gelehrte Untersuchung und Berechnung des Naturmaterials noch nicht dachte, nicht die Rede sein. Aber im Vergleich mit dem naiv entstehenden Volksliede und mit der rein natürlichen, bewußtlosen Empfindung, der es entquoll, erscheint schon die bloße Absicht, sich speciell mit dem Liede zu beschäftigen und es zum Gegenstande seines Studiums und Genusses zu machen, erscheint noch viel mehr der Zweck, es zu verbessern und nach seinem Muster neue Weisen zu erfinden, als ein künstlerischer. Wir heutigen Tages würden, nach dem Sprachgebrauche der Ästhetik, jene frühesten Kunstsänger, dichterisch wie musikalisch, nur Dilettanten nennen, weil sie sich ohne gelehrtes Fachstudium, ohne musikwissenschaftliche Schulbildung, ohne ihren Lebensberuf daraus zu machen und Erwerb davon zu ziehen, lediglich aus persönlicher Neigung und zu ihrem Privatgenuß mit der Kunst befaßten. Nach damaligen Verhältnissen aber, wo alle Kunstthätigkeit noch naiv war, wo die Produktion wie eine natürliche Gottesgabe angesehen und ausgeübt wurde, durfte jeder Versuch, über diesen bloßen Naturstandpunkt hinauszugehen und etwas Besseres zu erzielen, schon für Kunst gelten.

Unter solchen Umständen kommt es denn auch zum wirklichen Kunstliede noch nicht, sondern nur der erste Schritt dazu wird gethan, die ersten Regungen von künstlerischer Freiheit und originaler Produktivität tauchen bescheiden auf. Das Volkslied, welches Antrieb und Ausgang dieser Versuche war, bleibt noch die Grundlage des ganzen Unternehmens und liefert ihm das Material. Aber auch was Selbständiges geschaffen wird, beschränkt sich wesentlich noch auf die kleinen Dimensionen des Volksliedes; nur selbstverfertigte, subjektiv gefärbte Texte legt man seinen Melodien unter oder wagt allenfalls kleine Änderungen innerhalb des feststehenden Schema's. Was man dagegen Eignes hinzufügt und wo man vom Vorbilde des Volksliedes abzuweichen versucht, macht sich die ganze Stümperhaftigkeit schülerhafter Erstlingsexperimente fühlbar, die nur unerquickliche, kirchlich leblose Tongänge zur Welt bringen.

Trotz so mangelhafter Anläufe aber beginnt dennoch hiermit die eigentliche Kunstentwickelung des Liedes. Aus der schwanken Existenz bloß gelegentlicher und zufälliger Ausübung, wie das Lied vom Volke gesungen zu werden pflegt, tritt es hinüber auf den Boden ernster Zweckthätigkeit, indem ein bestimmter Stand es seiner Beachtung und Behandlung werth findet, es zum Objekt seines Studiums, zum Vorbild für seine eignen Gesangversuche wählt. Aus der Unsicherheit des bloß mündlichen Vortrags geht es zu fester schriftlicher Aufzeichnung fort; es hört auf, nur für Mund und Ohr vorhanden zu sein und gewinnt zugleich Gestalt für das Auge, eine Gestalt, an der sich dem wiederholten Blicke des Kritikers die Gliederung des innern Bau's erschließt, die gelehrte Berechnung des physikalischen Materials, die Aufstellung der ersten Gesetze sich erproben kann. Bis jetzt nur im Volke lebend und zur heitern Ergötzung des Volkes dienend, wird das Lied von nun an zugleich ein Objekt der bewußten Beobachtung, der theoretischen Erkenntniß und es eröffnet sich ihm die Möglichkeit, in ursprünglicher, sicher verbürgter Gestalt auch in die Ferne getragen und für alle Zeiten unverfälscht aufbewahrt zu werden. Kurz, das bis jetzt heimathlose Volkslied wird ansässig, social anerkannt, es wird bildungsfähig und dehnbar — mit einem Worte: es wird historisch.

Dieser Fortschritt zu historischer Realität und Entwickelungsfähigkeit vollzieht sich bei den Romanen und Germanen: bei jenen, weil ihre leichtblütige, weltoffne Munterkeit für die gesunde Weltlichkeit des Liedes am Glücklichsten organisirt war und dessen schlichte, graziöse Form

sich mit ihrem natürlichen Formsinn wahlverwandt berührte. Italien besonders, wo die Einwirkung des klassischen Alterthums sichtbarer und nachhaltiger blieb, als z. B. in Deutschland oder Frankreich und wo deshalb die Volksdichtung nie recht heimisch werden konnte; wo außerdem seit der Römerzeit alle Einheit des Volkes und Volkslebens aufgehört und die Völkerwanderung am Zerstörendsten eingegriffen hatte, so daß auch der Volksgesang, als Ausdruck eines Glaubens, eines nationalen Gefühls nicht hatte aufkommen können — Italien besonders wurde der Boden, wo der Kunstgesang sich am Gedeihlichsten entfaltete. Nächstdem aber erwies sich der schnell auffassende, energisch thätige Volksgeist der romanischen Franzosen als das glücklichste Organ für leichte und kunstgerechte Liedproduktion. Noch heutzutage ist der Geist beider Nationen von so leichtlebiger, weltgewandter Oberflächlichkeit, daß wir ihren Vorfahren wohl zutrauen, wie sie aus der Kirche haben flüchten und als Wandersänger ihre fröhlichen Lieder in Städten und auf Ritterburgen haben erklingen lassen können, ja wie selbst der Kultus der Liebe in ihrem liederreichen Munde zur herrschenden Kunstgattung ganzer Jahrhunderte und Landschaften werden konnte. Bei den Germanen dagegen gedieh das Kunstlied, weil ihre größere Innerlichkeit sich in der warmen Sprache des Gesanges und zumal in der knappen, traulich begrenzten Liedform am Treuesten austönen konnte. Von ihnen ist es uns begreiflich, wie sie schon damals ein Gefühl von der Unnatur des Kirchengesanges hatten und statt seiner als sinngemäßere Fassung für die Sprache des Herzens die nationale Liedstrophe erfanden. Jene, die Romanen, werden die ersten Formbildner des jungen Kunstliedes, diese, die Germanen, geben ihm die vertiefende Beseelung. Bei Beiden aber ist es der Stand der ritterlichen Fürsten und Herren, sind es die Minnesänger französischer und deutscher Nation und die sich ihnen anschließenden bürgerlichen Meistersänger, welche dem Liede diese erste künstlerische Behandlung angedeihen lassen. Und zwar findet das junge Kunstlied im französischen Gesange eine zwiefache Anwendung, während die deutschen Minnesänger und noch mehr die Meistersänger, von beschränkter Standesehrbarkeit niedergehalten, dergleichen freiere Bestrebungen nirgends blicken lassen. Einmal nämlich wird das Kunstlied — und das ist die bei Weitem überwiegende Seite — Inhalt des vornehmen Privatgesanges, also lyrischer Sologesang zur persönlichen Unterhaltung; dessen Vertreter sind die provençalischen Troubadours und die nordfranzösischen Trouvères. Sodann

aber wird das Kunstlied, als inscenirtes Volkslied in der Behandlung französischer Kontrapunktisten, zugleich der früheste Anfang des dramatischen Gesanges, der verfrühete und vereinzelte Vorläufer der Oper, des französischen Vaudeville's. Die Vermittler aber zwischen dem Volke und seinen Liedern einerseits und den vornehmen Kunstsängern anderseits sind die sogenannten „Fahrenden“. Mit ihnen, als den Vorboten jener, beginnt daher unsere Darstellung.

Die „Fahrenden“ als die Vermittler zwischen Volkslied und Kunstlied.

Mochte die Fortbildung des Volksliedes zum Kunstliede immerhin im Entwickelungsgange des Gesanges mit Nothwendigkeit begründet liegen, so daß sie über kurz oder lang von selbst zum Durchbruch gekommen sein würde, so sind doch die sogen. „Fahrenden“ als diejenigen zu begrüßen, welche diesen Übergang thatsächlich einleiteten und verwirklichen halfen, ja ohne deren Vermittelung dieser Prozeß sich möglicher Weise noch lange hätte hinausschieben können. Indem sie so zwei social getrennte Kreise einander annäherten und in gegenseitige musikalische Beziehung setzten, sind sie nicht bloß für uns hier von Wichtigkeit, sondern in dieser vermittelnden Stellung und Allem, was künstlerisch und kulturhistorisch daraus gefolgt ist, beruht überhaupt ihre kunstgeschichtliche Bedeutung. Man kann von dieser vielseitigen Künstlergruppe ein erschöpfendes Bild entwerfen und ihre bahnbrechende Mission für ganze Gebiete des socialen Lebens nachweisen; aber den Kern ihrer Thätigkeit hat man nicht begriffen, wenn man nicht jene Vermittelungsrolle zwischen Volks- und Kunstproduktion in das Centrum der Darstellung rückt: aus dem Gesammtbilde ihrer Erscheinung muß dies Verdienst schließlich immer als ihre eigentliche und folgenreichste That heraustreten.

Die „Fahrenden“, diese frühesten wandernden Volkssänger des Mittelalters, sind unstreitig eine der anziehendsten Erscheinungen des abendländischen Kulturlebens, insofern sie den Anfang der zunftmäßigen Volksmusik bilden und als die Urahnen aller der populären Künstlergruppen angesehen werden müssen, zu denen sich die Volkskunst, und zwar zunächst in Deutschland und Frankreich, weniger in dem unkünstlerischen England, im Laufe der Jahrhunderte verkörpert und noch bis in die Gegenwart herein erhalten hat. Sie in dieser weitgreifenden Be-

deutung und in ihren nachhaltigen Folgen darzustellen, ist eine höchst dankbare Aufgabe der Kulturgeschichte. Sie hat nachzuweisen, wie in der zerfahrenen Heimathlosigkeit dieses Standes die Auflösung der antiken Welt, die Unruhe der mittelalterlichen Wanderzüge nachklingt, wie darin die Unordnung, das noch Unfertige der socialen Verhältnisse jener Zeit sich wiederspiegelt. Sie belehrt uns, daß die Fahrenden, wenn man von den Barden der altgermanischen Vorzeit absieht, die frühesten Volksdichter und Bänkelsänger sind, die singend und recitirend dem Volke seine alten Nationaldichtungen, die epischen Erzählungen, die Volksballaden und Ritterromane vortrugen und lebendig erhielten — daher in Frankreich geradezu Romanciers, Conteurs oder Chanterres genannt — und die Volkslieder der einen Landschaft in die andere verpflanzten; daß sie ferner die ältesten Instrumentisten und Spielleute waren, da sie ihren Gesang mit Instrumentenspiel zu begleiten pflegten; die Erstlinge aller wandernden und reisenden Künstler, aller Landstreicher und Hausirer der Musik — daher in Deutschland „varende Lüte", „varende Manne" genannt: der Schauspielertruppen und Deklamatoren, Böhmischen Musikanten und Tyroler Sänger, Orgeldreher und Mordgeschichtenerzähler, Englischen Bereiter und Taschenspieler, Gaukler und Seiltänzer, Bärenführer und Kameeltreiber. Auch zu dem Institute der „Stadtpfeifer" und „Stadtmusikanten", die noch heutigen Tages in vielen Städten bestehen, sind sie indirekt der erste Anlaß gewesen, indem sie nämlich in den städtischen Obrigkeiten den Wunsch rege machten, die musikalische Ergötzung, die sie bei ihren Durchzügen durch die Ortschaften dem Publikum nur vorübergehend bereiteten, stehend zu besitzen und dadurch private und öffentliche Festlichkeiten genußreicher zu machen. Ja, wenn man will, sind selbst noch unter den Minnesängern diejenigen, welche ihre Kunst wandernd und zum Broterwerb betrieben, zu den Fahrenden zu zählen: so z. B. der Spervogel, der Meißner, Frauenlob, Höllefeur u. A. In Frankreich mögen mit den Fahrenden die Pilger in Zusammenhang stehen, die, aus den Kreuzzügen zurückkehrend, die ersten geistlichen Spiele, Mysterien genannt, in Paris auf offner Straße aufführten und fromme Lieder von den Geheimnissen des göttlichen Waltens, von den Wundern der Heiligen und Märtyrer sangen, immer den Pilgerstab in der Hand und Hut und Mantel höchst auffallend mit Muscheln und bunten Bändern geschmückt. Und um eben dieser Verwandtschaft willen sind von den Fahrenden auch die spätern Gouverneurs et Confrères de la Confrairie de la Passion

herzuleiten, die sich, als eine förmliche Passionsbrüderschaft mit dem alleinigen Zwecke der Leidensdarstellung Jesu, aus jenen Pilgern entwickelten. Auf diese frühesten wandernden Schauspieler weist das Theater in Frankreich in seinen Anfängen zurück, während es in dem ernstern Deutschland von den scenischen Darstellungen aus Jesu Leben seinen Ursprung nahm, die an den hohen Festen durch die Geistlichen in der Kirche selbst aufgeführt wurden. In England sind die mit den Fahrenden Deutschlands und Frankreichs analoge Erscheinung die sogen. „Minstrels“. Ursprünglich Dienstleute der französischen Adligen und mit der Invasion der Normannen nach England eingewandert, erfüllten sie hier Anfangs die dankbare Aufgabe, den französischen Kunstgesang an den Ritterhöfen und Fürstensitzen Altenglands heimisch zu machen. Allmälig aber entartete bei ihnen der Liedergesang — wie wir dies auch an den Fahrenden sehen werden — zu den niedrigen Kunststücken bloßer Lustigmacherei und Possenreißerei, so daß die Königin Elisabeth sie am Ende des 16ten Jahrhunderts ganz aufhob. Nur wenige unter ihnen zogen ein glücklicheres Loos: sie wurden — Hofnarren!

So sind die Fahrenden die Ersten gewesen, welche die Kunst als förmliches Gewerbe, als Verdienstquelle betrieben — ganz im Gegensatz zu den spätern Meistersängern, die, ohne jede materielle Nebenabsicht, nur das eigne Vergnügen oder die Unterhaltung des Volkes im Auge hatten. Ihre Possenreißerkünste vor der schaulustigen Menge in Städten und Dörfern, bei Jahrmärkten und Volksfesten waren ganz die bekannten, auch bei uns noch gern gesehenen. Sie tanzten auf dem Seile, überschlugen sich, sprangen durch Reife, fingen Äpfel mit dem Messer auf, ahmten den Gesang der Vögel nach, ließen Hunde und Affen ihre Kunststücke machen u. s. w.; auch mit Wahrsagen, Schatzgraben und ähnlichen Betrügereien gaben sie sich ab. Nicht minder liebten sie schon das lärmende Schaugepränge, womit sich marktschreierische Wanderkünstler noch jetzt anzukündigen pflegen: denn sie luden durch Ausrufen in den Straßen zu ihren Aufführungen ein und begleiteten diese selbst mit der Trommel, den Kastagnetten, mit der Sackpfeife, der Pauke, mit Hörnern und Trompeten. Die kirchlich gesinnten Geschichtschreiber jener Zeit haben daher nur verächtliche Namen für sie, wie fidicines, joculatores — wovon das französische jongleur und das altfranzösische joglar, im Deutschen „Gaukler“ — ministrales oder ministelli scurrae, mimi, frutanni, goliardi, bufones, vagi scholares, scholastici u. a., wofür wir

jetzt ungefähr „Fiedler, Gaukler, Spaßmacher, Taschenspieler, Vagabonden, reisende Studenten“ und Ähnl. sagen würden. Anfangs auf Burgen und Schlössern bei Hoffesten gern gesehen, wo sie die Gesellschaft mit Gesang und Spiel, Tanz und Erzählungen ergötzten und dafür mit Waffen und Pferden, Tüchern und Geld reichlich bezahlt wurden, so daß sich manche von ihnen später eine Burg kaufen konnten, verwies man sie jedoch allmälig von den fürstlichen Höfen, eben wegen ihres anstößigen Vagabondenlebens und weil ohnedem ihr massenweises Erscheinen mit Weib und Kind den adligen Haushaltungen zu kostspielig war; auch Kirche und Polizei beeilten sich, sie zu verfolgen und zu brandmarken. Das Gesetz erklärte sie für ehr- und rechtlos, beim Tode fiel ihr Gut an den Fiskus, ihre Kinder galten gleich unehelich gebornen u. s. w. Diese allgemeine Verachtung und der Überdruß an dem unsteten Leben, vielleicht auch die Enttäuschung, daß es mit dem singenden Erwerbe nicht so recht gehen wollte, zwang sie schließlich, diesem zu entsagen und sich irgendwo dauernd niederzulassen, um einem ehrlichen Berufe obzuliegen. Da verdangen sie sich denn entweder als Vikare, als Lehrer und Sänger in Kirchen und Schulen, oder sie wurden, wie oben erwähnt, Musikanten, die bei Festen zum Tanz aufspielten, oder Gelegenheitsdichter für öffentliche und Privat-Kreise. Jedoch hat sich der burleske Zug, der ihnen von Anfang an eigen war, nie ganz verloren. Denn noch zu den Fahrenden der spätern Zeit — auch wohl „Gehrende“ d. h. Be-gehrende, nach Erwerb Verlangende genannt — gehörten die sogen. „Spruchsprecher“ und „nassen Brüder“, die bei Hochzeiten und Gelagen Knittelverse aus dem Stegreif dichteten und Possen rissen; „Pritschenmeister“, die bei den damals aufkommenden Schützenfesten das Amt eines Herolds, eines Lustigmachers und Gelegenheitspoeten versahen; „Wappendichter“, welche Lobgedichte auf Inhaber von Wappen und gereimte Beschreibungen dieser Wappen machten. Und bei den damals in der Kirche einreißenden Entweihungen und Obscönitäten — wie, wenn der Geistliche seiner Gemeinde zum Tanz in der Kirche aufspielte — mögen gerade ehemalige Fahrende, in allzu lebhafter Erinnerung an ihr altes Gewerbe, hülfreiche Hand geboten haben. Noch Luther kannte diese gemeinen Lustigmacher und eiferte gegen sie als gegen „grobe Esel und Tölpel“.

Trotz alledem aber sind die „Fahrenden“ musikalisch, und zumal für das Lied von unschätzbarer Wichtigkeit. Denn schwerlich würde sich eine Vermittelung zwischen dem Volke und den gebildeten Kunstsängern, eine

Verpflanzung des Volksliedes an die ritterlichen Höfe und in die persönliche Kunstpflege der Fürsten gefunden haben ohne diese verrufenen Bänkelsänger. Als die Kirche neben allen andern weltlichen Überlieferungen auch den Liedergesang verbot; als die Geistlichkeit das weltliche Lied bis auf die Wurzel auszurotten drohete und auch die Kapitularien, d. h. die gesetzlichen Verordnungen der fränkischen Könige gegen das weltliche Lied, selbst gegen das Absingen der harmlosesten Liebes- und Gesellschaftslieder zu Felde zogen, da waren es eben die Fahrenden, die das geächtete Lied des Volkes in ihrem Kopf und Herzen bergend und, flüchtig von Kirche und Kirchenamt, es wandernd und singend in die Ferne trugen — u. A. auch an die Höfe der Fürsten und auf die Schlösser der Ritter. Denen wurde es auf diese Weise bekannt und lieb und hatte das Glück, von ihnen aufgenommen, gesungen und nachgeahmt zu werden.

Es wäre für unsern musikalischen Zweck unfruchtbar, zu untersuchen, ob die Fahrenden im letzten Grunde schon von den altrömischen Schauspielern abstammen, da histriones oder pantomimi, d. h. Schauspieler, und joculatores, d. h. Gaukler noch später zusammen erwähnt werden, oder ob sie von den Barden und Druiden der alten Gallier abzuleiten sind, die, ganz übereinstimmend mit unsern „Fahrenden", gleichfalls in ganzen Gesellschaften und in Begleitung von Weib und Kind, durch Städte und Burgen gewandert sein und das Volk auf Straßen und Plätzen und die Vornehmen an ihren Höfen mit Gesang und Possenkünsten belustigt haben sollen, wobei sie es an Lobpreisungen der Reichen, besonders wenn sie freigebig mit Geschenken waren, an Schmeicheleien gegen eitle Damen, an plumpen Späßen für den Pöbel u. s. f. nicht fehlen ließen. Näher liegt es, wie gesagt, an jene Geistlichen und Mönche zu denken, die, als sie das Volkslied durch die Kirche gefährdet sahen, es nicht bloß heimlich fortsangen, sondern der Kirche und ihrem Amte vollständig entsagten, Zelle und Beichtstuhl im Stich ließen und, den Pilgerstab in der Hand, heimathlos in die Welt hinauszogen — einzig und allein dem Liede zu Liebe, das ihnen theurer geworden war als ihr trübernster Beruf und das sie sich um keinen Preis rauben lassen wollten. Als solche Apostaten der Kirche hat die Geschichte die Namen des Abtes Wilhelm von St. Gallen, eines Grafen von Montfort, des Bischofs Heinrich von Konstanz, des Pfarrers Rost von Sarnen u. A. aufbewahrt. Mögen die Beweggründe zu diesem Schritte auch noch andere gewesen sein; mögen z. B. die Lockungen der noch nie empfundenen Freiheit, der

gewaltsam zurückgedrängten Weltliebe, der Hang nach Abenteuern, die Sehnsucht in die Fremde, die ermuthigende Theilnahme Gleichgesinnter aus dem Volke, die sich ihnen anschlossen, dabei laut genug mitgesprochen haben — das entscheidende Motiv wird immer jene Liebe zum Gesange und zu der mit ihm eng verbundenen Dichtkunst gewesen sein: diesen Genien wollten sie unter keiner Bedingung entsagen, von ihnen hofften sie, als Ersatz für das preisgegebene Amt, einen neuen Unterhalt, das kleine Lied sollte das Glück ihrer Zukunft gründen. Was im Volke bloße Liebhaberei war, die neben den praktischen Hantirungen nur zur Ergötzung getrieben wurde, das haben die Fahrenden zuerst aus dieser Unscheinbarkeit eines müßigen Unterhaltungsmittels hervorgezogen und es in seiner reinen Gestalt, als selbständige Kunstgattung, als eine würdige Lebens- und Berufsaufgabe hingestellt. Anfangs mochten es noch geistliche Lieder sein, die sie dichteten und sangen, eine Mischung von Kirchen- und Volksgesang mit lateinischem und deutschem Text, fromme Worte auf weltliche Weisen und kirchliche Melodien auf weltliche Texte. Aber unter dem Anhauch dieser religiösen Lyrik regte sich die Lyrik, die rein menschliche Empfindung überhaupt in ihrem Herzen und schlug in helle, weltliche Weisen aus. Dazu hörten und lernten sie, im ersten frischen Verkehr mit dem Volke, auch dessen liebliche Lieder sowie die alten epischen Heldenballaden und Volkserzählungen und fanden gerade auf diesem Gebiete eine reiche und dankbare Ausbeute für ihren wandernden Sängerberuf. Diese Lieder und Balladen, hinter denen ihre eintönigen Kirchengesänge gar bald zurückgetreten sein mögen, eigneten sie sich an, retteten sie durch den Schwall der gleichzeitigen lateinischen Hofdichtung kräftig hindurch und zogen mit diesem neugesammelten Vorrath, gleichsam ein lebendiges Repertorium des Volksgesanges, in die unbekannte Ferne. Auf diese Weise bewahrten sie das Volkslied vor dem unvermeidlichen Untergange und verbreiteten es, da schon damals jede Landschaft ihre eigenen Weisen besaß, in Gaue, wo es bisher noch nicht erklungen war, wogegen sie wiederum mit den d o r t üblichen Liedern ihren ursprünglichen Schatz bereicherten.

Daß aber wirklich die beiden genannten Dichtungsarten, innerhalb deren sich bekanntlich der alte Volksgesang überhaupt bewegt, den Gesangstoff der Fahrenden ausgemacht haben, findet seine Bestätigung in der Gesangpraxis der spätern ménétriers, d. h. der die Troubadours und Minnesänger begleitenden und ihre Lieder vortragenden Dienstleute.

Diese waren, wie wir weiterhin sehen werden, nach Stand und Berufsthätigkeit nichts Anderes als Fahrende und standen diesen auch in gesanglicher Beziehung vollkommen gleich. Wie die Fahrenden waren auch sie Leute aus dem Volke und mögen häufig wohl selbst wandernde Volkssänger gewesen sein, ehe sie bei irgend einem Ritter in festen Dienst traten; daher haben sie denn ohne Zweifel auch die nämlichen Gesanggattungen getrieben wie jene. Das sind aber, nach sichern historischen Zeugnissen (vgl. Forkel a. a. O. Bd. II. S. 743), ein Mal die sogen. Chansons de geste, d. h. Gesänge von den Heldenthaten der Ritter gewesen — zu denen u. a. auch das Rolandslied gehörte — und, ihnen gleichstehend, die Romans d'aventures, d. h. Ritterromane in Strophen nach einer einzigen kurzen Melodie, von denen man jedoch, um durch ihre Länge nicht zu ermüden, immer nur ausgewählte Stücke sang, ganz so, wie es schon die altgriechischen Rhapsoden mit ihren Volksepen gemacht hatten. Den eigentlichen und vorzugsweise gepflegten Gesang der ménétriers aber bildeten die sogen. lais, deren sie daher auch sehr viele auswendig wußten und die sie mit der Harfe begleiteten. Und das sind nun eben die kleinen, leichten Volkslieder, die naiven, schlichten Ergüsse des Volksgemüthes in der kurzen, melodiösen Strophenform, welche die wandernden Volkssänger dem Volke ablernten. Beide Gattungen, jene langen epischen Ritterballaden und diese kleinen lyrischen Lieder haben zweifelsohne auch den Gesang unserer Fahrenden ausgemacht.

Wo aber hätten sie dafür eine willkommnere, ehrenvollere Stätte finden können als bei den adligen Herren und Fürsten, die, von stolzem Standesbewußtsein und keckem Kraftgefühl erfüllt, jeder weltlichen Freude zugänglich waren? Und was wäre der Aufnahme bei diesen werther gewesen, als das schlichte, innige, erheiternde Volkslied? Die bloß mechanischen oder rohen Kunststücke, womit die Fahrenden als Gaukler und Spaßmacher sich beim Volke beliebt machten, konnten den edlern Ansprüchen der Gebildeten nicht genügen, vielmehr wurden ja diese niedrigen Künste gerade der Grund, daß man den Possenreißern die Ritterburgen und Fürstenhöfe verschloß. Aber das aus frischem Herzen quillende, hell und fröhlich aufjauchzende Volkslied, dieser noch nie gehörte Naturlaut — das gefiel ihnen, das weckte ihre Liebe zum Gesange und reizte sie an, diese Lieder zu lernen und sich mit ihnen ein neues und dankbares Objekt künstlerischer Beschäftigung, ein vielversprechendes Element des geselligen Genusses zu bereiten. Die Fahrenden waren immer noch Leute des

Volks, die ihre Lieder nur im Gedächtniß und auf den Lippen trugen und höchstens mit der Harfe begleiteten; und auch deren Form, nämlich die kleine, kurze Strophenform, wonach alle Strophen, selbst die der epischen Volkserzählungen, auf eine Melodie gesungen wurden, war noch ganz die einfach volksthümliche. Die fürstlichen Sänger aber, im gerechten Gefühl ihrer socialen und künstlerischen Überlegenheit, erfaßten ihre Aufgabe von einem höhern Gesichtspunkte, indem sie diesen werthvollen Liedern ein kunstgemäßes, ideales Gepräge zu geben suchten. Ging auch ihre Absicht anfänglich nur dahin, die Volksweisen zu lernen und sich zum Vergnügen vorzusingen, so war doch auch die Rücksicht nicht ganz ohne Einwirkung, den Melodien durch eigne Bearbeitung und durch Anwendung auf die lyrische Kunstdichtung erst die höhere Weihe zu geben.

Eins jedoch darf hier nicht unerwähnt bleiben, was gewöhnlich übersehen wird: daß nämlich unsere Wandersänger bei ihren Besuchen auf Burgen und Schlössern nicht bloß Lieder vorsangen und bekannt machten, sondern solche auch hörten und lernten: wir meinen diejenigen, welche die kunstgeübten Ritter poetisch wie musikalisch selbst schufen und bei denen sie die ihnen bekannt gewordenen Volksweisen entweder wirklich benutzten oder nur unbestimmt nachahmten. Die Fahrenden waren wesentlich Sammler und Verbreiter des Liedes und verfuhren als solche durchaus wahllos, ohne alle kritische Gewissenhaftigkeit; wo sie etwas Neues und Ansprechendes fanden, nahmen sie es auf, unbekümmert um Verfasser oder Ächtheit des Objekts. So etwas Neues aber im Fache des Gesanges bot ihnen die mittlerweile zur Ausbildung gekommene Liederkunst der adligen Herren und Fürsten, womit diese ihrer Kunstbefähigung auch nach musikalischer Seite eine Bethätigung zu geben und sich ihre vornehme Muße und Einsamkeit in löblicher Weise zu verkürzen suchten. Melodiös ansprechend sind diese Lieder — wie wir uns bald überzeugen werden — nicht immer gewesen; aber Manches darunter empfahl sich durch natürliche Empfindung und volksthümlichen Klang. Und eben dies, was ja den ihnen geläufigen Volksliedern so verwandt klang, eigneten sich die Fahrenden an und trugen es, wie ihre Volksgesänge, von Burg zu Burg, von Stadt zu Stadt, und selbst über die Grenzen des Vaterlandes hinaus. Ihr Verdienst ist also ein doppeltes gewesen, indem sie ein Mal die Weisen des Volkes zur Kenntniß der Vornehmen brachten und, umgekehrt, deren Lieder in die Praxis des Volksgesanges einführten.

Endlich sind es auch die Fahrenden gewesen, welche zuerst schriftliche Aufzeichnung bei ihren Liedern anwandten. Während der eigentlichen Blüthe des Minnegesanges, und noch viel weniger früher im Volksgesange, ist von den Weisen, wenigstens musikalisch, Nichts aufgeschrieben worden: die Freude an der frischen Produktivität und die Schwierigkeit der Notation ließ diesen Gedanken gar nicht aufkommen. Erst als die Schöpferkraft abnahm und die Gelehrsamkeit in die Kunstdichtung eindrang, verlangte man danach, wenigstens das noch Vorhandene in Sicherheit zu bringen. Häufiger sind die Gedichte aufgeschrieben worden, besonders sogen. „Briefe“ der Minnesänger an ihre Damen. Und zwar rühren diese Aufzeichnungen meist von Frauen her, da vor Allem sie es waren, die sich in der Einsamkeit am Vortrage der Lieder gern erfreuten, sie sich in vertrautem Kreise einander vorlasen und zu diesem Behuf niederschrieben; gerade einige der wichtigsten unter den erhaltenen Minneliedersammlungen, zum Theil mit zierlichem Bildwerk geschmückt, sind aus den Händen von Frauen hervorgegangen. Nur die Notation der Gesänge, als das schwierigere und mehr fachmäßige Geschäft, war nicht ihre Sache; und dafür haben nun eben, in löblicher Gewissenhaftigkeit, die Fahrenden gesorgt. Der sich stets häufende Vorrath der Lieder mochte ihnen nachgerade für das bloße Gedächtniß zu massenhaft geworden sein; vielleicht auch lag ihnen der Gedanke nicht ganz fern, kommenden Liedersängern möglicher Weise hier einen Schatz zu überliefern, der, wie sie sahen, auf keine andere Art würde gerettet worden sein. Kurz, sie schrieben ihren Liedervorrath nieder und bewahrten damit der Nachwelt die ältesten Klänge deutschen Gesanges. Denn wirklich sind diese Bücher der Fahrenden die einzige Quelle für die Kenntniß des frühesten Volks- und Kunstgesanges geworden: sämmtliche Handschriften des Troubadour- und Minnegesanges sind aus den Notationen unserer Wandersänger hervorgegangen. Alles von Volksliedern aus jener Zeit, sowie die ganze notirte Literatur des lyrischen Kunstgesanges verdanken wir einzig und allein den Bemühungen der sonst so anstößigen Fahrenden.

Die französischen Troubadours und die deutschen Minnesänger.
(1100—1300.)

Wie wir so eben angedeutet haben, geschah die wirkliche Fortbildung des naiven Volksliedes zum bewußten Kunstliede auf musikalischem Gebiet durch dieselben Männer, die auch poetisch das Lied zuerst im Gesammtverlaufe der abendländischen Kunstentwickelung mit künstlerischer Tendenz gepflegt haben: nämlich durch die französischen und deutschen Lyriker des 12ten, 13ten und 14ten Jahrhunderts, die französischen Troubadours und die deutschen Minnesänger. In der Literaturgeschichte pflegt man beide, als landschaftlich und national geschiedene Gruppen, getrennt zu behandeln; und es ist nicht zu verkennen, daß Verschiedenheiten äußerlicher Art zwischen ihnen bestehen und Einwirkungen der einen auf die andere stattgefunden haben. Der Zeit nach haben bekanntlich die französischen Liedersänger den Vortritt vor den deutschen und daher den Ruhm der ersten Anregung, der Urheberschaft: ihnen kamen die günstigen Zeitumstände, die aus den großen Geschichtsereignissen resultirenden Impulse auf Geist und Gemüth, sowie die landschaftlichen Vortheile zunächst zu Statten. Der deutsche Minnegesang dagegen kann, da er später fällt, nicht auf die gleiche Originalität Anspruch machen. Dennoch steht das deutsche Minnelied, das sogut wie die Gesänge der Provençalen sich an das Volkslied anlehnte und in dieser Doppelbeziehung u. A. von Spervogel gepflegt wurde, Anfangs außer Zusammenhang mit der südfranzösischen Dichtung. Später jedoch, als die französische Lyrik in Flandern und Champagne zu voller Blüthe aufgeschossen und die Kunst, z. B. die gothische Baukunst, die Tanzkunst, die Kunst der Bekleidung auf Handelswegen in's Innere von Deutschland getragen worden war, als Trachten, Speisen, Spiele, selbst die Erzieher vornehmer Kinder aus Frankreich kamen, konnte sich auch die deutsche Minnepoesie den ausländischen Einflüssen nicht entziehen und treffend singt Wolfram von Eschenbach:

„Von Profanz in's tütsche Land
Die rechten mere uns sint gesant."

In Folge dieser Einwirkungen trat z. B. das epische Element, das in der deutschen Dichtung bis dahin vorgeherrscht hatte, nunmehr hinter lyrische Stoffe, hinter eine mehr subjektive Auffassung und Behandlung zu-

rück. Auch die Form, die im deutschen Liede bisher mehr episch einfach, d. h. auf die sogenannten „Langzeilen", wie im altdeutschen Nationalepos, beschränkt gewesen war, nahm jetzt mehr und mehr einen lyrischen Zuschnitt an, wurde berechneter und metrisch künstlicher: die „Lyrik" selbst und die mit ihr verbundene „Strophe" treten mit dem 12ten Jahrhundert entschieden hervor. Davon ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß die deutsche Dichtung in formeller Hinsicht nicht auch frei umbildend mit dem fremden Material geschaltet und in Bezug auf den Inhalt sich fast ganz selbständig und weit reicher und tiefer entwickelt habe, als die provençalische Dichtung. Trotz dieser äußerlichen Verschiedenheiten aber sind doch beide Künstlerkreise nach Ursprung und Geist, nach Stoffen und Formen so gleichartig und besonders in der musikalischen Methode so wenig von einander abweichend, daß sie in letzterer Beziehung füglich als ein Ganzes, als ein in sich abgeschlossener Sängerstand betrachtet werden dürfen. Was vor ihnen im musikalischen Liede geschehen war, war entweder nur ein ganz vereinzeltes Aufleuchten aus einer objektiv farblosen, episch allgemeinen Weltanschauung und daher noch nicht wirklich lyrisches Lied; oder es entsprang dem noch völlig naiven Gefühlsboden des Volkes und war aus diesem Grunde noch nicht Kunstlied. In beiderlei Hinsicht aber vollzieht sich jetzt der Umschwung, daß sich mitten in der kirchlichen und nationalen Allgemeinheit des Völkerlebens ein Stand als Anwalt des zurückgehaltenen Gefühls erhebt und mit künstlerischer Absicht und in kunstgebildeter Form Empfindungen ausspricht, die bisher entweder noch ganz unbekannt gewesen oder nur bewußtlos und absichtslos laut geworden waren — eben die genannten Lyriker Frankreichs und Deutschlands. Sie bilden die erste geschlossene Korporation, die erste ausgeprägte Künstlergruppe in der gesammten Kunstgeschichte des europäischen Abendlandes.

Theils aber durch ihre künstlerische Zweiseitigkeit, insofern sie poetisch und musikalisch zugleich thätig gewesen sind, theils durch die Fülle der historischen Thatsachen, innerhalb deren sie auftreten, sind sie von einer Mannigfaltigkeit der Beziehungen, von einem Reichthum an Material, daß sie der wissenschaftlichen Betrachtung nach verschiedenen Seiten zugleich Stoff bieten, ja daß sich mehre Wissenschaften in die erschöpfende Darstellung ihrer Gesammterscheinung theilen müssen. Den historischen Wissenschaften, besonders der Kunst- und Literaturgeschichte muß es überlassen bleiben, die beiden Künstlerkreise in die richtige Gruppirung mit

den übrigen Kulturmomenten des Zeitalters zu stellen und den gemeinsamen Ursprung aller darzulegen. Dahin gehört: der Glanz des hohenstaufischen Kaisergeschlechts, unter dem das deutsche Volk sich zu nationaler und sprachlicher Einheit verbunden fühlte, wie nie zuvor; der allmälige Verfall dieses Geschlechts, aus dem die kleinen souveränen Fürsten, das raublustige Ritterthum auf seinen stolzen Burgen und Schlössern, das städtische Bürgerthum mit seinem kecken Selbstbewußtsein und seiner derben Lebenslust als die neuen Mächte der Zeit emporwuchsen; endlich der Aufschwung der byzantinischen und gothischen Baukunst in der kirchlichen wie in der weltlichen Architektur, dieser produktive Höhepunkt aller damaligen Kunstbestrebungen. Schließlich aber wird die Wissenschaft alle diese Kulturformen, in denen sich die ganze schöpferische Kraft, die ganze Glaubensfülle des Mittelalters koncentrirt darstellt, auf die beiden Hauptfaktoren der abendländischen Menschheitsentwickelung zurückzuführen haben, nämlich auf das Christenthum, dessen Einflüsse sich jetzt schon in's Große und Ganze wirksam zeigten, und auf die Kreuzzüge, diese erschütterndste und folgenreichste Bewegung des Mittelalters. Nirgends jedoch tritt dieser Zusammenhang zwischen den großen Kulturmächten der Zeit und den einzelnen Formen des geistigen Lebens klarer zu Tage, als in der Kunst, zumal in der lyrischen Dichtung, die vielleicht als die reinste Blüthe des christlichen Geistes, als der friedlichste und zarteste Niederschlag jener gewaltigen Kriegszüge gelten darf.

Bekanntlich war der naheliegende Gedanke, das heil. Grab aus den Händen der Ungläubigen zu befreien und die geweihteste Stelle des Erdbodens den christlichen Völkern als Eigenthum zurückzuerobern, der erste Impuls zu den Kreuzzügen. Aber was diese einfache Idee noch weiter in ihrer Tiefe barg und was sich von Folgen daraus ergab, ging weit hinaus über den ersten Anlaß und noch weiter über die Absicht der Kirche. Denn das Christenthum, das bisher nur in das Gefäß der Kirche beschlossen gewesen war, ließ jetzt zum ersten Mal seinen entfesselten Geist auch außerhalb der Kirche wehen und ihn, den einseitig religiösen und düstern, in rein menschlicher Empfindung erzittern. Und die Kreuzzüge, obwohl sie zunächst nur im Dienste der Kirche unternommen wurden, richteten ihre nachhaltigsten Erfolge gerade gegen die Kirche, wurden für schön menschliche Bildung, für unbefangene Weltanschauung, für ideale Kunstproduktion die mächtigsten Hebel. Nach der Berechnung der Kirche wie der Nationen waren die Kreuzzüge allerdings nur eine kriegerisch fromme

Unternehmung gegen die Ungläubigen. Aber ein weit tieferer Erfolg, ein Erfolg gegen alle Berechnung war es, daß mit den Kreuzzügen die Menschheit auch nach weltlicher Seite sich zum ersten Mal fühlen lernte, daß ihr der Blick weit und der Sinn groß wurde, daß ihr Herz warm zu werden anfing für Dinge, die ihr bisjetzt als abgöttisch, als Todsünden vorgehalten worden waren. Es geht in den Kreuzzügen ein erster Zug von Freiheit, von Weltweite durch die Geister, der weit hinausgriff über die Kirche, ja der die erste verhaltene Lossagung war von der Kirche und ihrer als göttlich gepriesenen Macht. Und eine Ahnung von der Schönheit der Welt, von der Unendlichkeit des eignen Innern durchzuckte die Gemüther, die vom Instinkte der Völker gleichfalls als eine faktische Widerlegung der Göttlichkeit und Einzigkeit der Kirche empfunden wurde und das Herz als das eigentliche Heiligthum des göttlichen Waltens ahnen ließ. Das Christenthum wurde hier einmal wieder schöpferisch, wie im gemeindestiftenden apostolischen Zeitalter und wie noch unlängst, beim Ausgang der Völkerwanderung, in der Grundlegung der germanischen Kultur, und zwar auf einem Gebiete schöpferisch, für das es unmittelbar keinen Beruf hatte: für die weltliche Kunst, für die dichterische und musikalische Lyrik.

Deren speciellen Nachweis aus den Kreuzzügen und den sonstigen Faktoren jener Kulturepoche zu führen, bleibt wiederum eine Aufgabe der Kunstgeschichte. Schon am Ausgange des Alterthums hatte sich das Christenthum mit den heidnischen Religionsvorstellungen der antiken Welt gemischt; jetzt sollte es auch mit dem Orient in Berührung kommen: deutsche, romanische und orientalische Elemente mußten sich durchdringen, damit die Welt nach allen Seiten hin geöffnet, das Gemüthsleben in allen Beziehungen angeregt und durchschüttert würde. Die neue und zauberische Welt des Morgenlandes, welche sich mit den Kreuzzügen erschlossen hatte, der durch orientalische Anschauungen erweiterte Gesichtskreis, die unendlich bereicherte Phantasie, die erhöhete Thatkraft, die Trennung von der Heimath, die Sehnsucht nach den zurückgelassenen, einsam trauernden Lieben daheim, die Klage um gefallene Kampfgenossen oder Anverwandte, die Freude über errungene Siege u. s. w. — dies Alles weckte das Gemüthsleben, besonders die Gefühle der Liebe und Ehre gerade in der weich und innig organisirten Natur der Germanen in nie geahnter Stärke, während zugleich die Berührung mit den kriegerischen Muhamedanern dem Ritterleben einen hohen, abenteuerlichen Schwung

gab. Das Gemüthsleben, principiell allerdings schon mit dem Christenthum gegeben, aber unter dem finstern Drucke der Kirche niedergehalten, trat jetzt plötzlich und gewaltig auf weltlichem Gebiete hervor, schoß in die bisher unbekannten echt menschlichen Gefühle der Liebe, der Sehnsucht, der Trauer, der Freude auf und rang in allen Künsten ganze Epochen hindurch nach erschöpfendem Ausdruck für diese neu erschlossene, unendliche Stoffwelt. In der Poesie und Musik aber schuf es sich — sehr im Widerspruch mit der ascetischen Tendenz der Kirche — die neue Gattung der Lyrik, das dichterische und das musikalische Lied.

Aber neben dieser innern Triebkraft verdankt dasselbe auch äußern Anlässen seine Entstehung. Der Überdruß an den gemeinen Späßen und Bänkelsängereien der Fahrenden; der neu erwachte Sinn für edles, ritterliches Verhalten, verbunden mit Wohlstand und Lebensgenuß, woraus zugleich ein stolzes Selbstbewußtsein, ein trotziges Vertrauen auf die eigne Kraft, eine dünkelhafte Verwechselung der physischen Stärke mit geistiger Produktivität erwuchs; endlich auch die milde Schönheit der Landschaft, namentlich der südfranzösischen Provence, die, ausgestattet mit allen Reizen eines sonnigen Himmels, fast alle europäische Länder an Bildung und Wohlstand übertraf und eine der frühesten Niederlassungen des edeln Rittergeistes wurde, welcher Frauendienst und Frauenlob in seinem Gefolge hatte — alle diese glücklichen Umstände vereinigten sich, um eine schnelle und üppige Blüthe der ersten abendländischen Kunstlyrik hervorzutreiben.

Stoffe aber erwuchsen dieser jungen Kunstgattung theils aus den historischen Ereignissen selbst, theils aus den durch die Ereignisse geweckten Empfindungen. Die Gefahren zu Land und zu Wasser, die Wunder des Morgenlandes, der Muth im Kampfe gegen die Ungläubigen, die erlittenen Unglücksfälle, der Verlust geliebter Todten, die nach der Heimath schweifenden Gedanken und was irgend sonst die Menschenbrust bewegt, wurde Stoff für Dichtung und Gesang. Man mußte zu Tapferkeit und Ausdauer anfeuern, in Ungemach und Elend trösten, über Ungerechtigkeiten ergrimmen, dem Herzen nach allen Seiten Luft machen und fühlte die Kraft des Gesanges in solchen Umständen so allgemein, daß nothwendig eine Menge Dichter und Sänger erstehen mußten. Krieg, Andacht und Liebe begeisterte die Ritterschaft jener Zeit und weihete sie von selbst zu einem Dichter- und Sängerstande. Aber aus all den Wundern und Abenteuern und Tugenden hebt sich zuletzt die Liebe als „die größte unter

ihnen" und zu ihrem Preise stimmt sich die Leyer der Sänger am Häufigsten, am Zartesten. Troubadours und Minnesänger sind die ersten Repräsentanten dieser musikalischen Erotik, die frühesten Kunstsänger des Liebesliedes, dieser allverbreiteten, unsterblichen Gattung der Lyrik, der durch alle Völkerliteraturen und Geschichtsepochen hindurch die seelenvollsten Weisen erklungen sind. Und zwar ist es nicht allein die irdische Geliebte, die Frau des Herzens, welche der Minnegesang preist, sondern obenan in diesem Kultus steht Maria, die himmlische Jungfrau, die Mutter Gottes, diese Repräsentantin des weiblichen Geschlechts in seinem schönsten Ideale. Wie sie ihren verklärenden Himmelsschein über das ganze weibliche Geschlecht geworfen, das gerade in der gemüthstiefen Natur der Deutschen die züchtigste und verständnißvollste Hochachtung finden sollte, so strömt von ihrer frommen Verehrung ein verwandter Nachhall auch auf all die Gesänge irdischer Liebe, auf Dichtung und Weisen des Minnegesanges im Ganzen. Denn dieser Liebesgesang wurde mit einer Keuschheit behandelt und so rein von allen Schlüpfrigkeiten gehalten, daß er gleich einer Lichtgestalt über dem trüben Wasser jenes Zeitalters schwebt; keine spätere Epoche hat das Hohelied der Liebe mit gleicher sittlicher Strenge durchgeführt.

Daß diese Kunstlyrik nur in einem Stande von Bildung gedeihen konnte, leuchtet an und für sich ein und wurde schon oben vorübergehend bemerkt. Aber auch nur als Stand, und nicht als Zunft oder Schule hat man unsere Kunstdichter aufzufassen, da sie sich nach keinem gemeinsamen Muster bildeten, von keinem Meister unterwiesen wurden, in keinen Innungszwang mit festen Regeln und Rangstufen, wie die Meistersänger, eingeschnürt waren: vielmehr trieb Jeder seine Kunst nach freier Anlage und Neigung, und nur die anerkannt Besten galten für nachahmungswerthe Vorbilder. Schulen aber konnte es noch nicht geben, weil die Kunst ihrem volksthümlichen Ursprunge noch zu nahe und der scholastischen Gelehrsamkeit noch zu fern stand. Höchstens freie Genossenschaften unter Gleichstrebenden waren denkbar, und zu solchen mögen sich auch die Dichter einer Landschaft, einer poetischen Richtung vereinigt haben. Wo nicht, so war gleichsam ihr Stand selbst schon eine solche Genossenschaft: geschieden von den übrigen Ständen, fühlten sie sich als geschlossene Korporation, durch gleiche dichterische Stimmungen und Ziele wußten sie sich auch innerlich verwandt und gleichgestellt. Aber zu alledem gehörte, wie gesagt, Bildung und schon ein Etwas von Kunstbewußtsein.

Das Volkslied konnte nur auf dem Standpunkte der Naivetät gedeihen, ihm genügte der Instinkt, das unmittelbare Gefühl. Das Kunstlied aber setzte Individuen voraus, die schon auf einer gewissen Höhe der Bildung standen, die die Dinge nicht mehr bloß sinnlich unbefangen anschauten, sondern denkend betrachteten und erkennend begriffen; Individuen, die sich durch ein gewisses Geistesleben schon über das Naturbedürfniß erhoben und bei denen das vernünftige Denken bereits nach Gesetzen, das sittliche Handeln nach Grundsätzen und Überzeugungen vor sich ging und die Gefühle sich im Dienste der Sittlichkeit und Schönheit bereits von sinnlicher Beimischung geläutert hatten; Individuen endlich, die, während das Volk nach instinktivem Takt handelt, für ihr praktisches Verhalten schon Regeln und Rücksichten nahmen. Solch Gebildete dürfen wir in jener Zeit nur unter den höchsten Ständen suchen, während heutzutage schon der bürgerliche Mittelstand künstlerisch dilettirende und sogar producirende Kräfte aufzuweisen hat. Das Volk fand, wenn ihm neben Arbeit und Sorge noch Muße blieb, seine Befriedigung in seinem schlichten Liede und gab in ihm sein Bestes. Die kirchlichen Stände, wie Kleriker und Mönche, waren entweder durch widernatürliche Ascese verkümmert oder schon durch die Enge ihres Berufs jeder weltlichen Geistesthätigkeit entzogen und gestatteten sich höchstens hymnologische Dichtung in barbarischem Latein. So blieb allein der weltliche Stand der edeln Ritter und Herren, der Könige und Kaiser übrig, der der freien Kunst seine Pflege widmen konnte. Diese Freiesten und Höchstgestellten der Erde, mit jenem stolzen Selbstgefühl, mit jenem kecken Lebensmuth, der dem Menschen nur aus der Unabhängigkeit von jeder äußern Gewalt erwächst, an Pracht und Schönheit von Kind auf gewöhnt, an festen Schranken und Formen des Verkehrs großgezogen, hatten mit dem Zwange der Form auch den Sinn für die Form eingesogen und konnten, unter der Voraussetzung der natürlichen Befähigung dafür, auch einer Kunst nicht abhold sein, die wesentlich noch in der Form ihren Bestand, in der Berechnung und Aneinanderfügung der Theile ihren Reiz hatte. Ja fast möchte man behaupten, dieser Stand sei nur darum in Regeln und Formen des Anstandes eingeschnürt gewesen, um dem höhern Gebiete der Kunst die Wohlthat des Gesetzes und gesetzmäßigen Bau's zu Theil werden zu lassen. Anderseits aber verdient es Bewunderung und ist es den betreffenden Künstlern nicht hoch genug anzurechnen, daß sie sich mit der Kunst überhaupt beschäftigten inmitten einer roh und wild gearteten Zeit, einer ungebildeten und unem-

pfänglichen Umgebung, daß sie sich zu einer geistigen Thätigkeit, zur Belauschung und kunstvollen Einkleidung der Gefühle herbeiließen inmitten eines Standes, der sonst in die Äußerlichkeit hohler Formen und pomphafter Repräsentation seine ganze Stärke zu setzen pflegt und für Geisteswerke nur ein mitleidiges Lächeln oder eine affektirte Bewunderung hat. Einer solchen Beschäftigung neben Zweikämpfen und Tournierbanquets Ansehen zu verschaffen, eine solch zweideutige Beschäftigung unter die ritterlichen Künste überhaupt aufzunehmen und mit persönlicher Mühe zu pflegen, ist nicht bloß eine Pietät gegen die Gaben der Natur, nicht bloß ein Triumph der Bildung über die Beschränktheiten des Standes und des Zeitalters, sondern zugleich eine sittliche That, der ungetheiltesten Hochachtung werth. Es ist diese persönliche Pflege der Fürsten wieder eins von den immer seltener werdenden Beispielen, daß vormals selbst die Höchsten der Erde sich nicht für zu hoch hielten für Arbeit und geistige Studien — ein Beispiel, das an die lieblichen Scenen des biblischen Patriarchenthums und der homerischen Heroenzeit erinnert, wo die Königstöchter zum Wasserbrunnen, zur Viehtränke kamen, wo Nausikaa mit ihren Gehülfinnen am Meeresstrande Wäsche trocknete und Ball spielte. Während heutzutage die Gelehrten fast nur dem Bürgerstande angehören, die Künstler aus der fachmäßig gebildeten Zunft der Sänger und Schauspieler genommen werden müssen und die Großen nur genießen und wohlleben, waren damals die Fürsten selbst Künstler und hielten eine Beschäftigung für ehrenvoll, die jetzt für gemein gilt und dem „Volke" überlassen wird. Übrigens war dieser ursprünglich adlige Dichter- und Sängerkreis doch auch nicht ganz ohne bürgerliche Elemente, wie denn überhaupt die eigentlich produktiven Mitglieder meist dem niedern Adel angehörten. Die anregenden Ideen zur lyrischen Dicht- und Singkunst lagen zu sehr in der Atmosphäre der Zeit, die Kunst an und für sich war etwas zu Edles und Lockendes, der Reiz eines freien Dichter- und Sängerlebens zu verführerisch, als daß nicht auch Leute des Mittelstandes und des Volkes sich von der jungen Kunst hätten angezogen fühlen sollen. So finden wir neben den aristokratischen Häuptern dieses Künstlerstandes auch schlichte Bürgersleute, und neben dem behaglichen Genuß, den jene in der Kunstpflege suchten, auch das unstete Wanderleben der „Fahrenden" und den kümmerlichen Broterwerb, den minder Begüterte von ihr erwarteten. Unter Letztern nennt die Geschichte — rührend genug! — sogar Walther von der Vogelweide.

Eine Kunst, welche die Herzensneigungen der Vornehmen besang, mußte unter diesen selbst, abgesehen von den ausübenden Künstlern, auch ihre Gönner haben, welche durch persönliches Wohlwollen und thatsächliche Unterstützung die gute Sache förderten und die ritterlichen Dichter als eine Zierde festlicher Gelegenheiten an ihren Höfen begrüßten. Als die wärmsten und freigebigsten darunter rühmt die Geschichte auf Seiten der französischen Lyriker die Grafen von Provence und von Toulouse, die Könige von Aragonien und von Kastilien, einzelne Fürsten Oberitaliens und den hochherzigen König Richard Löwenherz von England. Als Gönner des deutschen Minnegesanges glänzen vor Allen die Landgrafen von Thüringen, obenan Landgraf Hermann, an dessen Hofe der bekannte Wartburgkrieg ausgefochten wurde (1206), ferner die Markgrafen von Brandenburg, die Könige von Böhmen, die Herzöge von Östreich und die hohenstaufischen Kaiser.

Unter den ritterlichen und fürstlichen Dichtern selbst aber, welche originale Kunstdichtungen schufen und in gewisser Weise auch die Melodien dazu erfanden, ragen als die namhaftesten folgende hervor. Die Reihe der französischen Troubadours eröffnet, als der älteste, der durch leichtfertige Sitten berüchtigte Wilhelm IX., Graf von Poitiers, in dem sich noch Volkston und Kunstdichtung durchdringen; Bernard de Ventadour, der sich in ebenso zarten als feurigen Liebesliedern selbst für Königinnen begeisterte, die ihm ihre Gunst zuwandten; Rudel, der in schmachtenden Gesängen für eine Dame schwärmte, die er nie, als nur sterbend, gesehen; Peire von Auvergne, der, im Gefühl seiner Künstlichkeit und seiner kritischen Schärfe, sich anmaßend den „Meister der Troubadours" nannte; Richard Löwenherz, besonders berühmt geworden durch ein in der Gefangenschaft gedichtetes Lied und durch seinen Spielmann Blondel — man denke an das schöne Lied von Rob. Schumann! — der ihn aus dem Gefängniß befreite; Peire Vidal, in dem sich, wie häufig, Genialität mit wilder Ausschweifung paarte, so daß man ihn für geisteskrank hielt; Bertrand de Born, in seinen politischen Liedern ein ebenso begeisterter Patriot wie scharfer Kritiker, bei uns besonders durch Uhland's Ballade bekannt. Zu den schönsten Minneliedern gehören die des Peirol, zu den geistreichsten und schneidendsten die des anonymen Mönchs von Montaudon. Faidit widmete seine innigsten Liebesgesänge der widerspenstigen Gräfin von Ventadour; Savaric de Mauleon und Peire Cardinal zeichnen sich theils

durch Streitgedichte, theils durch moralische Sirventes, d. h. Spottgedichte aus. Riquier endlich (kurz vor 1300), klagt über die eingerissene Verwilderung und Verachtung seiner Standesgenossen und singt der Troubadourdichtung den Scheidegruß. — Unter den nordfranzösischen Trouvères, die ebenfalls höfische Kunstdichter waren und ihre Lieder gern von einem Jongleur oder Minstrel vortragen ließen, verdient besondere Auszeichnung Thibaut, König von Navarra, nach der Sage sterblich verliebt in die Königin Bianka, die Mutter Ludwig's des Heiligen; wenigstens hat er sie in vielen Gedichten — und deren sind uns, nach de la Borde, 68 erhalten — verherrlicht. Hervorragender vielleicht noch ist der Kastellan von Coucy (le Châtelain de Coucy), den Einige für den bedeutendsten Lyriker Nordfrankreichs halten, Liebhaber der Gemahlin seines Nachbars, des Ritters Fayel; endlich einige Fürsten von Champagne, von Flandern und Brabant.

Von den deutschen Minnesängern, die übrigens in Stoffen und Behandlung unter einander weit ähnlicher sind, als die geistreichern und reflektirtern Franzosen, genügt es, folgende in Erinnerung zu bringen. Ähnlich Wilhelm IX. von Poitiers ist Spervogel noch halb fahrender Sänger, halb schon Kunstdichter und noch überwiegend episch in Ton und Stoffen. Auf dem Übergange von der Epik zur lyrischen Auffassung stehen u. A. Heinrich von Veldeke und Heinrich von Morungen; andere jedoch, wie Reinmar der Alte, Gottfried von Neifen, Ulrich von Lichtenstein singen bereits ausschließlich von Minne. Die spätern und bedeutendsten, wie Hartmann von der Aue, Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide ziehen auch dienstliche, politische und religiöse Stoffe in den Kreis des Gesanges und sind theils durch echt poetische Auffassung, theils durch klare und reine Darstellung die bei Weitem vorzüglichsten der ganzen zahlreichen Gruppe; wogegen die den Verfall bezeichnenden, wie Konrad von Würzburg, durch Reflexion und Gelehrsamkeit den Mangel an Dichtergabe vergebens zu ersetzen suchen.

Die Kunst selbst nun, die von diesen ritterlichen und fürstlichen Dichtern geübt und, wie ein ansteckender Zündstoff in der Zeitatmosphäre, zu Tausenden von Dichtungen verkörpert wurde, ist ein getreues Spiegelbild ihres socialen Standpunktes. Wie noch jetzt, galt schon der damaligen Aristokratie, ihrer beschränkten Standesauffassung entsprechend, die

bloße Form, die Etikette, die Galanterie als das Wesen der Bildung, während ihnen Geist und Gemüth, diese substanziellen Mächte des Lebens, die doch allein den Werth des Menschen ausmachen, verschlossen blieben. Oder es wurden, wo sich edlere Regungen kund gaben, diese in den gleichen Schematismus eingeschnürt und gewaltsam zu Kälte und Lahmheit herabgedrückt. Unvermeidlich drang dieser ceremoniöse Formalismus aus dem geselligen Verkehr auch in die Dichtung und machte aus den Gefühlen ein konventionelles, heuchlerisches Tändeln, ein Verstandesspiel, das mehr den Geist als das Herz beschäftigte und zu kalter, geklügelter Reimerei veräußerlichte. Die Empfindungen, besonders in den spätern Liedern, sind, statt sich begeistert in die Verse zu ergießen, ruhig und beschaulich ausgesprochen; ein logisch berechneter Gang beherrscht die Anordnung des Stoffes; die Naturfreude zumal steht todt neben der Freude an den Frauen. Das Lieben wie das Dichten war schließlich eine höfische Kunst, die nach Regeln und mit klug berechneter Absicht getrieben wurde. Eine Kunst, die ihre fast stereotypen, sich immer wiederholenden Stoffe zu mehr als 1200 Chansons und zu mehr als 1500 Minneliedern verarbeitet hat, konnte zuletzt unmöglich etwas Anderes sein, als Ausartung in Formspielerei. Überall in dieser Dichtung wird man mehr als billig daran erinnert, daß sie, nach dem eignen Geständniß der Poeten, mit Verstand und Wissenschaft gehandhabt wurde, daß ihre Hervorbringungen das Resultat mühsamen Studiums und fortgesetzter Übung waren. Man fühlt es diesen Gedichten an, daß auf den Fleiß der Arbeit, auf die technische Feile, womit man die Ausdrücke abwog und ein Gedicht aufbaute, schmiedete, läuterte u. s. w., ein übertriebener Werth gelegt wurde. Ist es nicht, als klänge schon aus dem Worte trouver oder trobar („erfinden") — wovon troubadour und das nordfranzösische trouvère — die ganze peinliche Mühseligkeit dieser Dichtungsmethode und das davon nicht zu trennende Suchen nach dem rechten Ausdruck, nach reinem Versbau heraus? Hier ist der wunde Fleck dieser ganzen Poesie, die Stelle, wo sie sterblich war und wo der Verfall unvermerkt und unvermeidlich in sie eindrang. In Vergleich hiermit sind die äußern Ursachen, die dazu mitgewirkt haben: das schwindende Interesse der Vornehmen, der Untergang der kunstliebenden Hohenstaufen, das wüste Interregnum, die freudlos strengen Zeiten Rudolph's von Habsburg nur von untergeordneter Bedeutung. Herzloser Formalismus war das Gift, an dem der Minnegesang dahinsiechte und sich schließlich in den noch förmlichern Meistergesang auflöste. —

Zu einem flüchtigen Überblick über diese kunstreiche Dichtung nach ihren Gattungen und Arten mögen folgende Bemerkungen dienen.

Das Volkslied ist sich immer und überall mehr oder weniger ähnlich, es ist von einem Ton und Schnitt, ist sich seine eigne Gattung ohne wesentliche Modifikationen. Das Kunstlied dagegen, weil aus reflektirter Empfindung hervorgehend und bestimmte Zwecktendenzen verfolgend, gliedert sich in mannigfache Unterschiede. Das eine beabsichtigt Lob oder Tadel der Herren, ein anderes wirbt um die Liebe schöner Frauen oder klagt über ihre Weigerung, noch ein anderes sucht in der Buße die Sühnung einer Schuld u. s. w. Am Ausgebildetsten sind diese Unterschiede in der französischen Minnedichtung.

Obenan in der altfranzösischen Lyrik steht, als noch unentwickelter lyrischer Grundbegriff, in welchem die später hervorgetretenen Gattungen beschlossen liegen, der Begriff lai; das einfach Liedmäßige und das naiv Volksthümliche sind seine beiden wesentlichsten Momente. Ursprünglich bezeichnete man mit lai Lied oder Weise überhaupt, die dichterische wie die musikalische, die man bekanntlich, nach der Naivetät ältester Kunstanschauung, immer nur als eine einzige, unterschiedslos verbundene ansah, sodann aber besonders solche Lieder, die sich auf Volkslieder stützten oder sich diesen möglichst nahe hielten. Deshalb begriff man unter die „Lais“ auch die epischen, erzählenden Gedichte, weil auch sie sich gewöhnlich auf Volkslieder und Volksballaden gründeten. Den Zusammenhang mit dem Volksliede bekunden die Lais hauptsächlich in der Form, indem sie, ähnlich dem frühesten Volksliede, einen freiern, unregelmäßigen Strophenbau lieben und daher, um gesungen zu werden, verschiedener Melodien für die einzelnen Strophen bedürfen — deshalb auch wohl descorts genannt. Die im Minne- und Meistergesange auftretenden „Leiche“, die ja ganz diesen freiern Strophenbau haben, sind nur, wie dies schon die Ähnlichkeit des Wortklanges verräth, die in's Deutsche, und zwar in's Mittelhochdeutsche übertragenen französischen „Lais“; und die betreffenden Dichter übersetzen daher regelmäßig und vollkommen richtig »lais« durch „Leiche“. Daß man jedoch die Bezeichnung lai nicht zu beschränkt faßte und auch Lieder mit regelmäßigem Strophenbau darunter verstand, sahen wir oben bei den „geistlichen Lais“, deren manche, z. B. der Lai Tristan's, genau in der strengen Hymnenform verfaßt waren und nach liedgerecht gebauten Melodien gesungen wurden. Der ursprüngliche Zusammenhang mit dem Volksliede und die vorwiegend volksthümliche Form spricht

übrigens dafür, daß die Lais immer auch gesungen zu werden pflegten und gleich mit dieser Rücksicht gedichtet wurden. Daß aber die Gattung lai in der altfranzösischen Lyrik so bald zurücktritt, giebt der Vermuthung Raum, daß die volksthümliche Naivetät des Liedes dem französischen Volksgeiste nicht in dem Maße zugesagt hat, ja daß die Verbindung des Liedes mit dem Gesange überhaupt ihm nicht in dem Grade Bedürfniß gewesen ist, als dem deutschen, dessen Lieder fast durchgehend so empfindungsvoll sind — natürlich nach dem damaligen Bildungsstandpunkte — daß sie eine Gesangmelodie unabweislich fordern oder eine solche schon verborgen in sich tragen.

Um so früher dagegen kennt die altfranzösische Lyrik den Ausdruck »chanson« und versteht darunter ein Kunstlied von regelmäßigem Strophenbau und gleicher Melodie — jedoch nicht immer schon mit dem Nebenbegriffe des Leichten, Heitern, Pointirten, das der spätern und heutigen chanson anhaftet. Wegen ihres künstlerischen Ursprunges konnte ihr auch die Beziehung zum Gesange und die Bestimmung für diesen nicht so wesentlich sein, als dem lai. Denn die Lais wurden immer gleich in ihrer metrischen Form einer Volksmelodie angepaßt oder es wurde doch mit Leichtigkeit eine solche für sie gefunden. Die Chansons dagegen, weil künstlicher entstanden und meist nach freiern Maßen gebaut, fanden nicht immer eine fertige Melodie vor. Nur im Gesammtzuschnitt dem Volksliede ähnlich, nöthigten sie im Einzelnen öfter zu Änderungen in der volksthümlichen Melodie oder wohl gar zur Erfindung einer neuen, dem Metrum entsprechenden Weise. Dennoch spricht die Geschichte sowie der Inhalt dieser Dichtungen selbst im Allgemeinen dafür, daß auch sie fast durchweg gesungen wurden, indem sie gewöhnlich — echt anakreontisch — Liebe und Wein besangen, also Begriffe, die unmittelbar in musikalische Stimmungen umschlagen und gar nicht getrennt von Gesang gedacht werden können.

Während nun der Grundbegriff lai zu seiner praktischen Weiterbildung an die deutsche Dichtung übergegangen ist, hat sich die künstlichere chanson, welche faktisch die Hauptgattung der altfranzösischen Lyrik wurde, zu einer solchen Menge verschiedener Species auseinandergezweigt, daß man die betreffenden Dichtungen weniger aus der überquillenden Wärme des Gemüths, als aus dem kritisch scheidenden Verstande und der zweckvollen Berechnung herzuleiten genöthigt wird. Schon die einfache chanson nahm unter Umständen verschiedene Farbe und Namen an. Am

Nächsten standen dem ursprünglichen Begriffe die sinnverwandten Gattungen chant und chansonette. Ähnlich war auch son oder sonet ein Liebeslied, wie die chanson, also durchaus noch nicht das, was man unter dem spätern Sonett versteht. Couplet dagegen hieß eine Chanson, die nach einer bekannten Weise, nach einer beliebten Volksmelodie gesungen wurde. Auch die Plancs oder Klagelieder, die Albas oder Taglieder, welche letztere den schmerzlichen Abschied zweier Liebenden bei Tagesanbruch besingen, gehören ihrer echt lyrischen Situation und Stimmung wegen zu der Chanson im weitern Sinne. Chansons mit der Umbiegung in's Idyllische sind die auch von de la Borde und Kiesewetter angeführten Pastourelles (Pastoretas), d. h. Hirten- oder Schäferlieder. De la Borde (»Essai sur la musique ancienne et moderne« Th. II. S. 149) sagt darüber: »Le Poëte sort dans les champs à pied ou à cheval, rencontre une Bergere très-jolie, lui fait des propositions, et de gré ou de force finit par jouer avec elle le jeu d'amour.« Einer dieser Hirtengesänge, ein galanter Vorläufer unseres Heine'schen „Im wunderschönen Monat Mai", lautet in der Anfangsstrophe:

En mois de Mai par un matin
S'est Marion levée;
En un boschet lez un jardin
S'en est la bele entrée. (a. a. O. Th. II. S. 163.)

Und ein anderer Hirtengesang, dem deutschen Liede noch ähnlicher, beginnt:

Ce fu en Mai
Au douz tens gai
Que la séson est bele. (a. a. O. S. 205.)

Die Gedichte dieser Gattung haben, weil aus einem äußern Vorfall und aus der dadurch hervorgerufenen Stimmung entsprungen, schon einen dramatischen Charakter, indem sie bereits auf eine zweite Person Bezug nehmen oder diese wohl auch mithandelnd einführen, und sind unverkennbar die ersten keimartigen Ansätze zu den spätern „Liederspielen", von denen bald die Rede sein wird, und insofern die Urbestandtheile der künftigen Oper.

All den genannten Gattungen gemeinschaftlich ist der lyrische und, daraus folgend, der musikalische Grundzug, der zum Gesange auffordernde

Charakter. Unmusikalisch dagegen, weil vorherrschend geistreich und tendenziös, sind die sogen. Vers, d. h. Gedichte im Allgemeinen, besonders solche, die nicht für den Gesang bestimmt waren; ferner die dialogisirten Tensons (Tenzos) oder Jocs-Partitz (Jeux-Partis), Unterredungen oder poetische Tourniere zwischen zwei Troubadouren in Gegenwart von Damen und Rittern, deren Inhalt spitzfindige Liebesfragen bildeten, und die beißend satyrischen Sirventes (sottes chansons).

Es spricht für die größere Unbefangenheit und Innigkeit des deutschen Gemüthes, daß die Minnepoesie, wenn sie auch nicht ohne alle Modifikationen blieb, sich doch niemals in eine solche Menge von Gattungen gespalten hat, wie die französische Lyrik. Niemals ist sie von kalter Reflexion und Künstelei so durchsickert gewesen und darf sich weit mehr der Wärme und Tiefe der Empfindung, der treuherzigen Naivetät des Ausdrucks rühmen, als jene. Während in der französischen Lyrik die Bezeichnung lai für echt lyrische, volksliedähnliche Dichtungen gar früh zurücktrat und die anspruchsvollere chanson die Benennung für das Kunstlied wurde, hat die deutsche Dichtung für letzteres nie einen besondern Ausdruck besessen, sondern die wirklich lyrischen Gedichte immer nur „Lied" genannt. Und noch bis auf den heutigen Tag ist die Hauptgattung der deutschen Lyrik das „Lied", zum Beweise, wie nahe und verwandt sie mit all ihren einzelnen Arten sich noch immer dem alten Volksliede fühlt und mit welch kindlicher Pietät sie all die schönen Beziehungen zu dieser gemeinschaftlichen Mutter und Heimathstätte hat lebendig erhalten wollen, welche noch jetzt ihren Reiz und ihr Glück ausmachen: den naiven, gefühlsinnigen Grundton, die innere Verwandtschaft mit dem Gesange und die praktische Bestimmung für denselben, die schlichte und doch zugleich freiere Form, die zwar ein bestimmtes Grundschema festhält, aber innerhalb desselben eine klangreiche, vielfach variirende Detailausführung, kleine Abweichungen vom strengen Versbau u. s. w. zuläßt. So kommt es, daß die deutsche Lyrik zu allen Zeiten ernster, gediegener, tiefsinniger gewesen ist, als die französische, etwas Ähnliches aber, wie die leichtgeschürzte, mitunter bänkelsängerische chanson in ihrer ganzen Literatur kaum aufzuweisen hat. Auch in der musikalischen Lyrik behauptet der Ausdruck „Lied" ein wohlverdientes Bürgerrecht. Selbst, wo der lyrische Einzelgesang sich vorübergehend in eine völlig unnatürliche Form hat zwängen lassen müssen, wie es in der vielstimmigen Bearbeitung der

gelehrten Kontrapunktisten geschah; oder wo er steif und konventionell zugestutzt einherschritt, wie in den sogen. „Oden" des vorigen Jahrhunderts — immer behielt er den schlichten, volksthümlich anklingenden Namen „Lied" bei und wollte auch im Grunde nichts Anderes sein, als was sonst das Lied ist, wenn gleich „Ode" oder „Arie" als Überschrift über den Kompositionen steht. Und mag in neuester Zeit der lyrische Einzelgesang sich zu weltschmerzlichen, hochpathetischen „Gesängen" aufspreizen und das eigentliche Lied aus dem Kunstgesange so gut wie verschwunden sein — in der musikalischen Umgangssprache läßt man dennoch nicht von der altererbten, liebgewordenen Benennung. Das Lied ist nicht bloß eins von den wenigen Einheitszeichen deutscher Nation: nein, es ist auch ein alle Zeiten überdauerndes, ewig blühendes Gewächs, unwandelbar und unvertilgbar, wie das deutsche Gemüth.

Es mag daher eine Art Ansteckung von Seiten des französischen Volksgeistes gewesen sein, daß sich auch in die deutsche Minnedichtung etwas von der grüblerischen Spitzfindigkeit und kleinlichen Rivalität der französischen Dichter eingeschlichen hat. Denn auch die deutsche Dichtung hat in ihren „Sprüchen" Reflexionspoesie, mühsame Erfindungen tendenziösen, didaktischen Inhalts; auch sie ist in Formspielerei und Unnatur ausgeartet; ja gerade sie kennt — in den sogen. „Sängerkriegen" — die unerquickliche, wenig künstlerische Vorliebe der neidischen Dichter für poetische Wortgefechte. Anderseits jedoch darf nicht verkannt werden, daß dergleichen eine den metrischen Formstudien überhaupt naheliegende Gefahr ist und vollends damals in der Geistes- und Geschmacksrichtung der Zeit lag, mit der sie dann auch überwunden wurde. Im innersten Grunde jedoch und in seinen besten Vertretern ist der deutsche Minnegesang echte, empfindungsvolle Lyrik geblieben, während der französische sich zwar kunstvoller und klangreicher gestaltet hat, dafür aber auch konventioneller und kälter ist.

Die deutsche Minnepoesie kennt daher, im Gegensatz zum französischen Formenreichthum, im Ganzen nur drei Gattungen von Gedichten, von denen wiederum das eigentliche Lied die fruchtbarste und beliebteste war. Ihrem Ursprunge und Grundcharakter getreu, nannte man „Lieder" solche Gedichte, welche aus regelmäßigen Strophen von dreitheiligem Bau, meist in jambischen und trochäischen Maßen bestanden und daher nach einer Melodie gesungen wurden; dem Inhalt nach sprachen sie eine echt lyrische, individuelle Stimmung aus. Kleine Schattirungen dieser Grund-

gattung, je nach der wechselnden Situation, kommen vor, verlassen jedoch nirgends den Boden der Empfindung. Es giebt, wie in der französischen Lyrik, eigentliche „Minnelieder", von mehr fröhlicher Haltung, „Klagelieder", in schmerzlichem Ton, beide an eine geliebte Frau gerichtet; und eine direkte Nachahmung des Französischen sind die als Wechselgesang eingekleideten „Taglieder" oder „Tagweisen", die gleichfalls den Abschied zweier Liebenden von einander bei Tagesanbruch besingen, neben denen Wolfram von Eschenbach noch den mahnenden Wächter auf der Zinne der Burg als dritte Person einführte. „Botenlieder" ferner, gleichfalls in der dialogischen Form des Zwiegesprächs zwischen dem Boten eines Ritters und der geliebten Edeldame desselben, fügte Reinmar der Alte den einförmigen Stoffen der Minnedichtung hinzu. Von Neidhart giebt es „Frühlingslieder", die zum Singen beim Tanz im Freien bestimmt waren; „Winterlieder" dienten zum Tanz in der traulichen Stube; in „Ernte- und Herbstliedern" gefiel sich besonders Meister Hadlaub aus Zürich; und endlich gab es, neben der eigentlich höfischen, vornehmen Dichtung, „ländliche Lieder", in denen die Tänze, die Spiele und geselligen Freuden des Landvolkes besungen und in höfisch zurechtgemachter Form fürstlichen Kreisen vorgetragen wurden — etwas Ähnliches, wie die oben erwähnten französischen Pastourelles.

„Leiche" sodann, ursprünglich nur die Umschmelzung des französischen lai in den deutschen Klang — früher schrieb man „Leih" — und daher im Grunde auch nur Lieder, hießen lyrische Gedichte mit metrisch verschiedenen und zwar zweitheiligen Strophen, indem der „Abgesang" am Schlusse fehlt, und deshalb auch mit verschiedenen, stets wechselnden Melodien in den einzelnen Strophen — unstreitig eine Nachahmung der altkirchlichen, lateinischen „Sequenzen", die bekanntlich von Notker Balbulus im Kloster St. Gallen um 900 erfunden wurden und etwa als ein erster, entfernter Anfang zu dem gelten mögen, was wir heutzutage ein „durchkomponirtes Lied" nennen. Auch inhaltlich wichen die Leiche, abgesehen von ihrer anfänglich religiösen, später entschieden weltlichen Tendenz, von der lyrischen Grundstimmung der weltlichen „Lieder" nicht wesentlich ab, und melodisch waren sie, wenn auch die Weisen in den einzelnen Strophen nach Tonführung und Länge ein Wenig variirten, ebenfalls volksliedmäßig schlicht und kurz. Bekannt ist, daß die volksthümlichen „Reihen und Tänze", die im 13ten Jahrhundert aufkamen, fast regelmäßig in der zweitheiligen Leichform gedichtet und daher, metrisch

betrachtet, nichts Anderes als Leiche waren, obschon diese Form, unter dem Einfluß der fröhlichen Tanzstimmung, allmälig zu einer weit freiern mit leicht hüpfendem Rhythmus aufgelöst wurde, so daß z. B. einzelne Strophen nur noch aus einsylbigen, rufähnlichen Lauten bestanden, in deren gereimtem Gleichklang sich die Volkslustigkeit auch sinnlich hat vernehmen wollen; und am Schluß kommt sogar ein abgerissener, so recht mit vollem Übermuth herausgestoßener Schrei vor, der zugleich das plötzliche Zerreißen der mißhandelten Saite — denn die Tanzweisen wurden regelmäßig von der Fiedel begleitet — versinnlichen sollte, z. B.

„Schrieen Alle: heia hei!
Nun ist die Saite entzwei!"

Die Tendenz des Künstlichen und Beziehungsvollen aber, die, im Vergleich mit dem einfachen Liede, allmälig in die Leiche kam — ganz ähnlich, wie die französische chanson die kunstvollere Umprägung des lai wurde — hat diese ganze Gattung nicht lange über Wasser halten können: schon mit dem 15ten Jahrhundert kommen die Leiche außer Gebrauch.

„Sprüche" endlich waren Gedichte, die nur ein Ganzes ausmachten, so zu sagen nur aus einer einzigen langen Strophe bestanden und daher nicht selten etwas Gedehntes und Schwerfälliges hatten. Sowohl durch diese unmusikalische Gestalt, die von dem kurzen, volksthümlichen Liedsatze merklich abwich, als auch durch den überwiegend lehrhaften, sentenziösen, moralisirenden Inhalt waren sie zum Gesange unbrauchbar und wurden vorherrschend zu recitirendem Vortrage benutzt. Trotzdem aber haben sich auch in der Spruchdichtung mehre stereotype Formen von verschiedenem Bau und ungleicher Länge festgesetzt — die sogen. „Töne", die denn wohl auch darauf hindeuten, daß die betreffenden Gedichte doch zuweilen gesungen sein mögen und vielleicht von vorn herein für den Gesang bestimmt waren — also selbst in den entschieden unlyrischen Gedichten immer noch der altvolksthümliche Grundzug zum Gesange, ein letzter, verhallender Nachklang vom eigentlichen Liede. Solche „Töne" sind z. B. der „Frau-Ehren-Ton" Reinmar's von Zweter, der „lange Ton" Marner's, dem später von den Meistersängern die Ehre zu Theil wurde, unter ihre „vier gekrönten Töne" aufgenommen zu werden, u. a. Ja bei den Meistersängern wird sogar der Ausdruck „Ton" die stehende Bezeichnung für „Melodie".

Innerhalb dieser einfachen Dreitheilung jedoch hat sich auch die deutsche Minnedichtung von formaler Überkünstelung nicht völlig frei gehalten: die Technik des Versbau's ist auch hier fein und streng, verwickelt und schwierig. Die Minnesänger sogut wie die französischen Lyriker wußten, daß sich's bei ihnen zum ersten Mal um die kunstgemäße Gestaltung und Ausarbeitung einer überkommenen, in den Grundzügen einfachen Dichtungsform handelte; und dies Bewußtsein führte, ganz abgesehen von innern Ursachen, zu übertriebener Achtsamkeit auf die Form, zu berechneter Künstelei und Veräußerlichung. Daß dôn und wîse, die metrisch gebaute Dichtung und die musikalische Melodie, von einem Einzigen erfunden wurden, war nichts Unerhörtes, lag vielmehr, wie etwas Selbstverständliches, in der Naivetät der alten Kunstpraxis. Das aber war Bedingung, daß man überall möglichst neu und originell sein mußte, daß Nichts bloß schulmäßig nachgeahmt, Nichts wiederholt werden durfte, daß der Dichter ein Versmaß, welches er ein Mal angewendet hatte, nicht zum zweiten Mal gebrauchen sollte u. s. w. Solch peinliche Rigorosität führt zwar zu einer unberechenbaren Mannigfaltigkeit kleiner Formvariationen, zugleich aber auch zu lebloser Starrheit und endlich zum sichern Verfall.

Bei Weitem das Wichtigste aber, was uns an dieser Lyrik musikalisch interessirt, ist die metrische Form, von der aus unsere Dilettanten zur Erfindung der musikalischen Melodie — der ersten frei erfundenen Kunstmelodie — hinüber zu gelangen suchten, sowie die Methode, welche sie dabei befolgten, wobei sich ihnen schließlich die metrische Liedform als der einzig sichere Anhalt für die Bildung des musikalischen Liedes darbot.

Man wird es auf die geistige und gemüthliche Begabung der Germanen zurückzuführen haben, daß sie weniger in den bildenden Künsten, als in der Poesie das früheste Organ für ihr Kunstschaffen fanden und hier aus völlig selbständigen Quellen, ohne Zusammenhang mit dem klassischen Alterthum, ohne Anregung von Seiten des Auslandes, schöpften. Rhythmisch rohe, kurz und kräftig accentuirte Naturpoesie lag schon ihrem ältesten Volksgesange zu Grunde, milderte sich aber unter christlichen Einflüssen bald zu maßvollern Weisen und menschlichern Stoffen. Die spätere geistliche Epik sodann bearbeitete antike Gegenstände, die Nationalepen feierten die mythischen Helden und Wunderthaten der Vorzeit, lateinische Dramen in Versen förderten, wenigstens indirekt, den Geschmack an poetischer Form überhaupt und die eigne metrische Gewandt-

heit. Bald aber sollte — wozu das gemüthsreiche Volk in seinem alten „Liede" schon einen instinktiven Anfang gemacht hatte — auch die Lyrik erblühen, diese nächste und nothwendigste Voraussetzung des musikalischen Liedes. Denn sobald diese Lyrik durch den seltnen Zusammentritt äußerer Bildungsfaktoren sich dichterisch gestaltet und zu kunstvollen Maßen und Strophen befestigt hatte, zögerte auch das musikalische Lied nicht länger, sich im Anschluß an die dichterischen Weisen selbständig vernehmen zu lassen.

Im naiven Volksliede quillen Text und Melodie gleichzeitig hervor, entspringen beide aus einem Kopfe und Herzen, sprechen die jedesmalige Empfindung unbefangen und unbewußt, ohne Reflexion und Zweckbeziehung aus. Wie es dem Sänger um's Herz ist, so singt er und trifft Sinn und Stimmung seiner Worte auch melodisch richtig. Im Kunstliede aber löste sich dies naive Urverhältniß: da mußte zu dem schon vorhandenen, kunstvoll gebauten Texte hinterher und selbständig die musikalische Weise erfunden werden. Dies konnte aber nicht anders geschehen, als daß einerseits der Dichter des Textes auch der Erfinder der Melodie wurde, und daß anderseits der Gesang sich auf das Engste an die Textworte anschloß, d. h. sylbenweise kantillirt wurde und rhythmisch sich in die Maße des Textes fügte. Denn wer anders hätte mit dem Kunstgesange den Anfang machen sollen, als jene Männer, die, wenn auch ohne musikalische Vorbildung, doch wenigstens für Rhythmik, für Tonfall, für künstlerische Gestaltung überhaupt Sinn hatten? Und welche andere Gestalt hätte das früheste Kunstlied annehmen sollen — da es ja noch an aller eigentlichen Musik und musikalischen Form fehlte —, als diejenige, welche im dichterischen Metrum vorgezeichnet lag? Das Volkslied hatte in der unmittelbaren Einheit beider Seiten einen unschätzbaren Vorzug: es übersprang damit den ganzen mühsamen Prozeß musikalischer Nacherfindung und traf gleich von Natur mit einem Schlage das Richtige. Im Kunstliede dagegen fiel Beides, der schon künstlerisch durchgebildete Text und die erst zu findende Gesangweise zu getrennter Thätigkeit und in verschiedene Individuen auseinander. Sollten beide zur Einheit zusammenwachsen, so konnte dies nicht anders geschehen, als daß die werdende Melodie sich gefügig und vertrauensvoll an den tragenden Text anlehnte, der ja das einzige Vorbild für ihre Entstehung war, die einzige Gesetzmäßigkeit für ihre erste, nothdürftige Gestaltung an die Hand gab. Ohnehin wollte ja der Gesang nichts weiter sein, als eine andere Art des

Wortvortrags, ein Verstärkungsmittel des rhetorischen Accentes. Während im kunstvollen, zweckdienenden Kirchengesange Dichter und Komponist von jeher verschiedene Personen gewesen waren und die Komponisten immer nur fremde, schon vorhandene Texte in Musik gesetzt hatten, bleiben hier, im weltlichen Gesange, wo zum ersten Mal die Empfindung sich zum Ausdruck bringen will, beide Künste noch an eine schaffende Kraft, noch an eine gemeinschaftliche Methode der Entstehung gebunden. Die Form des dichterischen Liedtextes wird genau auch die des musikalischen Liedes.

Wie mühevoll und langsam dieser erste musikalische Bildungsprozeß vor sich gegangen sein mag, läßt sich ermessen, wenn man erwägt, wie es um die Musik damals bestellt war und welche abschreckende Schwierigkeiten sich dem Komponisten — wenn man ihn schon so nennen darf — in den Weg legten. Während heutzutage die ganze Welt musicirt, alle Stände singen und spielen und sogar Komponisten aus allen Winkeln hervorkriechen, weil die Musik ein Gemeingut der Nationen, die Weltsprache der Menschheit geworden ist, war es damals geradezu eine Unmöglichkeit, in der Musik selbständig etwas zu produciren, weil sie noch ganz und gar mit Grundlegung ihrer primitivsten und rohesten Elemente beschäftigt war. Bis dahin war die musikalische Produktion bloß volksthümlich naiv, ein unmittelbarer Gefühlserguß des Naturmenschen in Tönen und gesungenen Tonweisen gewesen. Jetzt aber macht sich die Musik daran, zur Kunst zu werden, sich zu bewußter, frei schöpferischer Thätigkeit zu erheben; sie geht damit um, sich Gesetze für diese Thätigkeit zu geben und die Thätigkeit selbst nach Zwecken auszuüben; sie sucht nach Material und Formen, um durch sie irgend ein Geistiges, einen Wortinhalt, eine Gefühlsregung zum Ausdruck zu bringen. Da ihr aber dies nicht sofort gelingen kann, so bleibt sie vor der Hand auf der unerquicklichen Mittelstufe zwischen Ursprünglichkeit und Reflexion stehen. Ihr Schaffen ist nicht mehr naiv, wie das des Volkes, da ihm schon bestimmte, aus Berechnung entspringende Tendenzen vorschweben; und doch ist es noch unkünstlerisch, naturalistisch, weil noch ohne theoretische Begründung, indem es der Musik noch an dem nothwendigen Fundament der Tonarten, an dem System der „halben Töne", an dem Hintergrund des Dreiklangs, der Harmonie überhaupt fehlt und somit auch an der Fähigkeit, modulirend aus einer Tonart in eine andere überzugehen, endlich auch an der gleichmäßig strengen Gliederung des Rhythmus, an Takt-

eintheilung und Periodenbau. Es war noch gar nicht sehr lange, daß der Musik durch Hucbald und Guido von Arezzo (um das Jahr 1000) die elementarsten und unentbehrlichsten Erfindungen waren gegeben worden. Noch im Zeitalter Adam de la Hale's (um 1250), also noch gleichzeitig mit dem Troubadour- und Minnegesange, hatte man nur Quarten, Quinten und Oktaven für konsonirende Intervalle gehalten, nicht aber schon Terzen und Sexten, die erst später zu dieser Anerkennung kamen; auch erregten Quinten- und Oktavengänge noch keinerlei Anstoß. Der Rhythmus bewegte sich noch im strengsten Gleichschritt aller Stimmen mit einander, in lauter gleichgemessenen Noten vorwärts, ohne daß eine einzige zögernd hätte zurückbleiben oder beschleunigend vorwärts eilen und so von dem gemeinschaftlichen Gange hätte abweichen dürfen. Erst nach Guido fing man an, Noten von verschiedener Zeitdauer, den sogen. Figuralgesang, und die Eintheilung eines Tonstücks in lauter gleichlange Zeitabschnitte oder Takte, den sogen. Mensuralgesang, einzuführen — Letzteres bekanntlich ein Verdienst Franco's von Köln; ebenso dämmert erst jetzt ein leises Bewußtsein von Harmonie und man wagt die ersten Experimente in der Verbindung gleichzeitig erklingender Töne. Diese Zustände machen es begreiflich, wie schwierig, ja wie unmöglich musikalische Komposition damals war. Die noch nicht entwickelten Tonarten gestatteten keine längern Tonreihen, keine fließende Melodie. Die Intervalle entsprangen nur aus dem sinnlichen Bedürfnisse nach Abwechselung im Tongange und waren, weil sie noch nicht als beherrschende Höhepunkte der Harmonie heraustraten, auch noch ohne seelischen Ausdruck, ohne die Tendenz, durch ihre Weite oder Nähe, durch ihr Aufsteigen oder Herabsinken Affekte und Stimmungen, gehobene wie gedämpfte, zu zeichnen. Ohne diesen beseelenden Inhalt aber blieben die Tongänge natürlich nur ein mechanisches Auf- und Abgehen in möglichst engen Schritten, ein Gesang, der in der leeren Luft schwebte, ohne Fundament und Hintergrund, ein geist- und gemüthloses Hinsingen ohne Charakter und Ausdruck.

Daß auch die Dichtung selbst, die frei gehandhabten Versmaße keinen wohlthuenden, schön melodischen Gesang aufkommen ließen, wurde schon oben vorübergehend erwähnt. Theils an der noch unfertigen Jugend der damaligen Dichtung, theils an ihrer volksthümlichen Abkunft lag es, daß ihr metrisch noch eine gewisse Willkühr anklebte, indem sie sich nämlich begnügte, nur die erforderliche Anzahl von Hebungen in jeder Verszeile zu beachten; mit den Senkungen dagegen, d. h. mit den

leichten, anhängenden Sylben nahm sie es nicht so genau; auf einige mehr oder weniger kam es ihr in dieser Beziehung nicht an. Damit war aber unvermeidlich ein rhythmisch geordneter, vollzählig austönender Gesang, folglich auch schöne Melodie, zu deren Erfordernissen Richtigkeit des Rhythmus wesentlich gehört, unmöglich gemacht. Der Gesang klang stets wie falsch, wie in unruhigem Suchen, in fortwährender Auflösung begriffen, als ob er das streng rhythmische Maß noch nicht gefunden oder schon wieder verloren habe; Lücken auf der einen, überflüssige Töne auf der andern Seite störten unablässig und ließen keinen reinen Eindruck zu. Nur, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Dichtung selbst an diesem ungefügen Gange der Tonreihen Schuld ist, wird man nachsichtig dagegen. Nur die historische Betrachtung söhnt mit dieser Regellosigkeit aus, während die ästhetische sich nicht anders als abgestoßen davon fühlen kann.

Bei diesem Stande der Musik hatte es nicht bloß nichts Lockendes, nein, es gehörte ein bewunderungswürdiger Muth dazu, sich mit ihr überhaupt zu befassen und zu künstlerischem Zwecke melodische Weisen zu erfinden. Ja man muß zweifeln, ob sich Musik und Gesang überhaupt zur Kunst hätten gestalten können, wäre ihnen nicht der Naturgesang, das naive Volkslied mit leicht schaffender Produktion vorangegangen, so daß doch wenigstens Ohr und Sinn für musikalischen Klang und für Auffassung eines kleinen Tonganzen in etwas vorgebildet war, und wäre außerdem dem Kunstgesange nicht im Metrum des poetischen Textes das Schema für seine eigne Gestaltung gegeben gewesen. So darf man denn billig fragen, wie jene gebildeten Kunstdichter darauf verfallen sein mögen, sich auch musikalisch zu versuchen, ihre wohlgesetzten Verse auch mit Gesang zu versehen, da sie doch von den kunstvollen Dichtungen selbst schon befriedigt sein mußten und die Musik ihnen noch nicht entfernt etwas Ebenbürtiges zu bieten vermochte. Was hat sie, trotz dieser Öde in der Musik, zur musikalischen Thätigkeit getrieben? Wonach haben sie sich bei ihrem Gesange gerichtet, wonach ihre Tonweisen geformt, woher sie entlehnt?

Offenbar nicht aus sich selbst, so daß sie völlig originale Weisen aus eignem Genie erfunden hätten, wie dies de la Borde's und Kiesewetter's Ansicht ist, welcher Letztere schon von den Ménétriers oder fahrenden Spielleuten behauptet, daß sie „sich ausschließend auf die Erfindung neuer Lieder und neuer Weisen verlegt" haben, und dann auch von den

Troubadours hinzufügt, daß sie „meistens auch die Weisen zu ihren Gedichten erfunden" (a. a. O. S. 5. 6). Und de la Borde sagt von den Troubadours: »Presque tous ces Poëtes composaient les airs de leurs chansons« (a. a. O. Th. II. S. 146). Beider Aussagen widerlegen sich einfach schon dadurch, daß Originalerfindung in der musikalischen Komposition nur bei schon entwickelter Musik möglich ist. Nur wo das angeborne Talent an äußern Toneindrücken herangereift ist, durch fleißiges Anhören von Musik gelernt hat, Töne aufzufassen und in Tönen zu denken; nur wo ein Talent sich an edeln Tonschöpfungen großgezogen und den Sinn für organische Entwickelung und formelle Gestaltung schon in etwas geschult hat — da erst darf man eigne Versuche in der musikalischen Komposition erwarten, da erst ist originale Produktion möglich. Wie also dürfte man sie schon bei Fahrenden und Minnesängern vermuthen in einer Zeit, wo es noch so gut wie keine Musik gab, also auch zum Hören solcher, zur musikalischen Auffassung und Geschmacksbildung durch Tonwerke noch nicht die mindeste Gelegenheit geboten war?

Oder haben sich unsere Kunstsänger nach dem Kirchengesange gerichtet und ihm ihre Weisen abgehorcht? Ohne Zweifel: denn in so musikarmer Zeit mußte ihnen jede musikalische Anregung, jedes melodische Vorbild erwünscht sein; und überdies war der Kirchengesang in jener Zeit der einzige Kunstgesang, den es gab. Mochten sie immerhin fühlen, wie unpassend für ihre lyrischen Texte die Kirchenmelodien waren, wie dürftig ihre Empfindungen dadurch ausgesprochen wurden — die Kirche übte auch in dieser Beziehung Vollmacht über die Gemüther, und unsern Dilettanten blieb Nichts übrig, als ihre eignen Kunstmelodien nach dem Zuschnitt des Kirchengesanges, nach den choralmäßig gedehnten, eintönigen Weisen der frommen Psalmen und Kollekten zu formen. »Presque tous ces Poëtes«, sagt de la Borde (a. a. O.) von den Troubadours, »composaient les airs de leurs chansons, mais ces airs n'étaient autre chose que du chant Grégorien. A la fin d'un grand nombre de leurs chansons, on trouve les premiers mots de l'hymne, dont l'air est celui de la chanson«. Hiernach also haben sie sogar ganz bestimmte Kirchengesänge, besonders Hymnen, zu ihren Liedern benutzt und sind ehrlich genug gewesen, die frommen Anfangsworte der einzelnen Kirchengesänge ihren Liedern am Schluß anzufügen — ganz das umgekehrte Verfahren, als wenn spätere Tonsetzer volksthümliche Lieder zu kirchlichen Kompositionen verarbeiteten. So theilen z. B. vom Kastellan

von Coucy Burney und de la Borde, neben einzelnen höchst lieblichen Liedern, so einförmige, unmelodische Gesänge mit, Gesänge, deren ganzes Gepräge von unserer heutigen Tonsprache, also von gebildetem, verständlichem Gesange überhaupt so unendlich weit abliegt, daß man dahinter eben Nichts weiter als Gregorianischen Kirchengesang vermuthen darf. Die Texte sind mitunter ganz reizend, z. B. in den folgenden kleinen Frühlingsliedern, die, in freier Übersetzung, beginnen:

„Wenn die kleine Nachtigall
Auf den Sommerblumen singet,
Ros' und Lilie allzumal
Aus dem Grün der Wiese dringet“ u. s. w.

und ein anderes:

„Wie schön des Lenzes holdes Sprossen,
Wenn man auf frische Auen geht,
Gebüsch und Wald, so weit ergossen,
In jungem Grün und Blumen steht“ u. s. w.

Aber wie himmelweit verschieden davon, wie unaussprechlich trübselig und farblos klingen daneben die Tonreihen, welche der Dichter als Melodie dazu anstimmt! Auch sind Melodiebildung und Textdeklamation höchst ungefüge, wie es bei der gewaltsamen Übertragung von Kirchenweisen auf Worte, für die jene ursprünglich nicht bestimmt waren, gar nicht anders sein kann. Am Unverkennbarsten dürften kirchlichen Ursprungs im Minnegesange die stereotypen Strophenschlüsse sein, die regelmäßig auf einer Fermate ausruhen und unmittelbar vor dem Schlußton jene kleine, aus dem hebräischen Gesange herübergekommene melismatische Verzierung haben, die im katholischen Litaneien- und Kollektengesange noch heutigen Tages stehend ist und die an das Zittern der Stimme bei alten Leuten im kirchlichen Choralgesange erinnert, ehe sie sich zum ausgehaltenen Schlußton hindurchfinden. Auch jene andern, in den Liedern häufig vorkommenden Schlüsse gehören hierher, die gar nicht wieder auf den Grundton zurückkommen, sondern auf der Quinte oder einem beliebigen andern Intervalle schweben bleiben.

Oder haben unsere Sänger vielleicht auch Volksmelodien in ihre Gesänge verwebt und solche etwa nachzubilden versucht? Diese Annahme dürfte in der That das Meiste für sich haben und wird auch durch äußere Zeugnisse am Nachdrücklichsten unterstützt. Denn ganz so, wie

einst die Melodien des jüdischen Tempelgesanges und der griechischen Chorstrophen Volksweisen waren, so ist auch das älteste Kunstlied der europäischen Völker, der Germanen, Gallier, Briten u. s. w. seiner Basis nach Volkslied gewesen. Nichts spricht in dem Grade sowohl für den gesunden Geschmack der Komponisten, wie für den melodischen Werth der Volkslieder, als daß man zu keiner Zeit aufgehört hat, solche in den Kunstgesang aufzunehmen und nachzuahmen, oder sie, wie die Kontrapunktisten thaten, zu kunstreich gebauten Tonstücken auszuspinnen. Und zumal in einer so musikarmen Zeit, wie das frühere Mittelalter es war, und bei dem völligen Mangel an musikalischer Bildung konnten Erstlingskomponisten nichts Besseres thun, als schon vorhandene liebliche Weisen in ihre eignen Gesangversuche einzuflechten oder nach deren Vorbild ähnliche zu erfinden. Solch glückliche Weisen waren aber einzig und allein die Volkslieder. Der choralisch schleppende Kirchengesang hätte den Anlaß, die Lust zum gebildeten Kunstliede schwerlich geweckt; für dies mußte ein frischerer Geist, mußte ein ähnlicher Kreis von Empfindungen, mußten schon bestimmte, verwandte Formen vorhanden sein — und diese besaß man allein im Volksliede. Durch die fahrenden Sänger auf Burgen und Schlösser getragen und den Rittern und Fürsten bekannt geworden, hatten sich diese Lieder deren Wohlgefallen erworben, die vornehmen Herren hatten sie gelernt und sangen sie sich und Andern zur Ergötzung vor. Manche dieser ältesten Volksweisen mögen allerdings kirchlich und kläglich gelautet haben; andere dagegen waren schon wirklich frisch und melodiös und müssen damals, wo man noch Nichts weiter von Gesang kannte und nur den monotonen Kirchengesang als abschreckenden Vergleich zur Seite hatte, wahrhaft entzückend geklungen haben, zumal unsern Lyrikern, für die sie ja das Erste waren, was ihnen von weltlichem Gesange zu Ohren kam. Überdem fanden diese in den Volksliedern dieselben Empfindungen musikalisch ausgesprochen, denen sie in ihren eignen Dichtungen eine ganz verwandte Sprache geliehen hatten — ein Antrieb mehr, diese Weisen auch melodisch zum Vorbild zu nehmen oder sie geradezu nachzusingen.

Aber dies bloße Nachsingen der Volkslieder konnte unsern Künstlern nicht genügen, dabei durften sie aus mehr als einer Rücksicht nicht stehen bleiben. Sie, die unvergleichlich gebildeter, klüger, erfinderischer waren als das gemeine Volk, die schon einen reichen, duftig blühenden Garten voll lyrischer Dichtung um sich gepflanzt hatten, die eine bis da-

hin unerhörte Virtuosität in der Technik des Versbau's besaßen; sie, die schon manche Gefahr glücklich überstanden, manch heißen Kampf siegreich ausgefochten hatten, die bei Tournieren und Raubanfällen ihr Leben mehr als ein Mal auf's Spiel gesetzt haben mochten — warum sollten sie es nicht auch mit der weit leichtern Kunst des Gesanges, mit dem weit zahmern Material der Töne versuchen, warum nicht auch etwas so Unscheinbares, etwas so Liebliches und Einschmeichelndes schaffen können, wie das kleine, schlichte Lied? Mit dem todten Nachsingen der Volksmelodien hätten sie sich dem niedern Volke nicht bloß gleichgestellt, sondern sich ihm sogar untergeordnet, sich zum dienstbaren Werkzeug seiner Erfindung herabgewürdigt, statt sich als die Mächtigen und Überlegenen zu bewähren; es wäre dies ihrem Standesbewußtsein, ihrer Standesehre im höchsten Grade zuwider gewesen. Sodann: waren nicht auch theoretisch in der Musik allmälig einzelne Fortschritte geschehen, welche unsere Künstler sich gedrungen fühlen mußten, ihren Versuchen zu Gute kommen zu lassen? Die früheste Entstehung von Volksmelodien fällt allerdings noch in die rohe Anfangsepoche der Musik, vor aller Theorie. Nach und nach aber waren doch Erfindungen und Erweiterungen gemacht worden, die, wenn auch Anfangs nur in den Köpfen oder auf den Pergamentblättern der Fachmusiker verzeichnet, mit der Zeit doch auch bekannt wurden und in die Praxis übergingen, der musikalischen Erfindung, der Melodiebildung von Nutzen werden mußten. Besonders die Harmonie, die sich im Kirchengesange langsam zu gestalten anfing, konnte auf das weltliche Lied und dessen zunehmende Beweglichkeit nicht ohne Einfluß bleiben. Und wenn gleich unsere Künstler auch noch nicht im Stande waren, diesen theoretischen Gewinn in ihren Gesängen sofort praktisch zu verwerthen, so war ihnen darin doch moralisch ein Antrieb gegeben, in *ihrer* Art, d. h. bei ihrer eignen Gesangausübung ähnliche Besserungen zu versuchen. Auch die erwähnte Forderung unter Minne- und Meistersängern ist zu berücksichtigen, nichts schon Bekanntes vorzutragen, nichts Vorhandenes bloß nachzuahmen, sich niemals, weder metrisch noch melodisch, zu wiederholen, also — Neues zu geben, was doch nothwendig erst geschaffen werden mußte. Ist dies Gebot von unsern Minnesängern auch noch nicht mit der Strenge befolgt worden, wie von ihren pedantischen Nachfolgern, und kann das „Neue" unmöglich schon in dem ästhetischen Sinne genialer Urproduktion verstanden werden — *das* wenigstens mußte ihnen Pflicht und Ehrensache sein, bei dem äußerlich Überkommenen nicht stehen zu

bleiben. Ob freilich ihre eignen Leistungen etwas Besseres waren als die Volkslieder, die ihnen zum Vorbild dienten? Sie selbst haben das entschieden geglaubt; wir heutzutage urtheilen anders darüber. Denn mögen die damaligen Volkslieder noch vielfach unbeholfen und unmelodisch gewesen sein — was sie übrigens nicht immer waren: die relativ gesundere Empfindung, der zutreffendere Ausdruck ist stets auf Seiten des einfachen Naturmenschen, wogegen der Mann der Reflexion und feinen Sitte, weil er eben aus lähmender Absicht und Überlegung schafft, auch nur Mühsameres und Matteres zu Stande bringen wird. Genug, nicht bloß fremde Weisen nachsingen und sich an deren Erlernung und Vortrag ergötzen, sondern wo möglich sie verbessern und — wenn es sein konnte — selbst solche Weisen erfinden, wie man sie in den lieblichen Volksliedern vor sich hatte — das mußte fortan der Gedanke unserer ritterlichen Kunstsänger sein. Und er wurde es in der That, er wurde zum Vorsatz und zum Anstoß ihrer ganzen dilettirenden Musikpraxis. Statt nur von Erborgtem zu zehren, wollten sie auch einmal ihrer eignen Produktionskraft an den Puls fühlen, einmal probiren, ob sie nicht eine liebliche Weise in ihrer eignen Manier und wo möglich ebenso lieblich fortführen könnten. Hier liegt, wie man sieht, der springende Punkt des Überganges, der entscheidende, folgenschwere Fortschritt vom naiven Volksliede zum reflektirten Kunstliede. Was bisjetzt nur im Volke erklungen war, das wollten die Vornehmen auch in ihren gebildeten Kreisen ertönen lassen; was bisher nur die schlichte Volksempfindung ausgesprochen hatte, das sollte nun auch den gereiftern Erfahrungen ihres Lebens, den zartern Gefühlen ihres Herzens zum Ausdruck dienen. Was bisher wie bewußtlos aus unbefangenem Munde geflossen war, das sollte nunmehr nach Gesetzen zugerichtet, in gewähltere Formen gebracht und feingebildeten Zirkeln als völlig neues Ergötzungsmittel vorgeführt werden — also durchaus schon künstlerische Gesichtspunkte, ein unverkennbares Streben nach Kunstthätigkeit: die Veredelung des Volksgesanges zum gefühlvollern Einzelgesange, zum theoretisch begründeten Kunstliede.

Unberechtigt wäre hiernach der Einwurf, man dürfe die Bezeichnung „Kunstlied“ nur in poetischer Hinsicht von den Leistungen der Troubadours und Minnesänger gelten lassen, insofern ihre Dichtungen aus Bewußtsein und Reflexion, nach metrischen Kunstgesetzen, zum Zwecke ästhetischen Genusses geschaffen worden seien. Unserer Meinung nach verdienen sie jenes Prädikat auch in musikalischer Hinsicht, wenn gleich

nicht in demselben Umfange. Denn all diese Künstler waren nicht mehr Leute aus dem Volk, wie die Natursänger der heidnischen Vorzeit, wie die spätern Fahrenden, die Minstrels u. a., sondern Glieder der gebildeten Stände und übten auch die Musik, soweit es in jener Zeit möglich war, als Kunst aus, indem sie Dichtung und Gesang einander anpaßten, Volksmelodien geradezu oder umbildend in ihre Gesänge aufnahmen, ihnen selbstgefertigte Texte unterlegten, an den Melodien änderten u. s. w. — was Alles nicht ohne Überlegung und Absicht, nicht ohne einige Kenntniß der Kunstgesetze geschehen konnte, mochten sie diese auch nur aus eigner Beobachtung, aus Mustern u. dgl. geschöpft, oder sich gar nur aus eigner Erfindung abstrahirt haben. Und was die Künstler auf diese Weise hervorbrachten, mochte nach damaligen Begriffen für etwas in der Musik ebenso Schönes und Vollendetes, also ebensosehr für Kunst gelten, wie ihre Lieder es, poetisch betrachtet, waren. Noch motivirter erscheint die Benennung „Kunstlied", wenn sich wirklich schon Versuche eigner Erfindung in den betreffenden Gesängen nachweisen lassen sollten — was wir allerdings sogleich näher darzuthun hoffen.

Ein Übelstand nämlich konnte unsern Künstlern bei der Aufnahme von Volksliedern nicht entgehen: daß sowohl die Volksliedtexte die edlern Gefühle der Dichter nicht auszudrücken vermochten, anderseits die Volksliedmelodien metrisch zu den selbstgefertigten Texten der Dichter nicht paßten. Die volksthümlichen Weisen selbst hatten ihnen gefallen und Eingang in ihre Gesangpraxis gefunden; aber die in den Texten enthaltenen Gedanken, diese schlichten, ihnen fern liegenden Empfindungen, die einzig der unbefangenen Naturbetrachtung, dem naiven Gefühl entquollen waren, die an das harmlose Landleben, an unwichtige Vorfälle in der Volksgemeinde oder im Privatverkehr der Einzelnen anknüpften, waren durchaus andere, als die der Vornehmen mit ihrem exklusiven Standesbewußtsein, mit ihren künstlichen Anschauungen und Umgangsformen, mit ihrer ärmern und kältern Empfindung. Um nun hier die nöthige Ausgleichung zwischen Text und Melodie zu bewerkstelligen, mußten entweder den überkommenen Volksweisen neue Texte untergelegt, oder die Weisen nach den Maßen der Kunstgedichte umgeformt werden. Beides aber war nur durch Aufwendung von Mühe und Nachdenken, durch gegenseitiges Vergleichen der beiden Kunstformen, durch gewisse technische Kunstgriffe ausführbar — Alles Umstände, welche die Bezeichnung „Kunstlied" für diese das Volkslied verbessernden Gesangversuche noch mehr rechtfertigen.

Wirklich ist Beides von ihnen geschehen, aber mit ungleichem Geschick und Erfolg. Neue Texte auf die Volksweisen zu fertigen, war den in der Dichtkunst heimischen, versgewandten Rittern ein Leichtes. Schwierig dagegen, weil völlig ungewohnt, war für sie das Ändern an den Volksweisen und noch schwieriger das Erfinden neuer auf die von ihnen gedichteten Texte — schwierig, aber doch nothwendig, weil eben für ihre aristokratischen Bedürfnisse, für den Empfindungsausdruck ihrer konventionellen Dichtungen die Volksmelodien nicht ohne Weiteres brauchbar waren. Dieser äußere Zwang, und nicht etwa Überfülle an Produktionskraft oder Lust an formeller Gewandtheit ist der nächste Anlaß zum Kunstliede gewesen: die Differenz zwischen Text und Melodie nöthigte zu Änderungen an den Melodien und veranlaßte die etwaige Erfindung neuer.

Über die Methode aber, wonach unsere Künstler mit den überlieferten Volksweisen verfahren sein mögen, ist der Historiker so glücklich, ein verbürgtes Zeugniß als Wegweiser für seine Beurtheilung in der Hand zu haben. Dasselbe findet sich in Gerbert's »Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum«, 3 Bde. 1784. Tom. II. lib. I. cap. 3. und lautet: »Ex usu solo melodias tonales componunt, arti per naturam et usum quantum possunt appropinquantes«, zu Deutsch: „Nach dem Gebrauche allein fertigen sie ihre musikalischen Melodien, indem sie dieselben der Kunst nach dem Instinkt und nach dem Gebrauche möglichst annähern". Von der unbefangenen Exegese dieser Worte wird das richtige Verständniß der musikalischen Methode unserer Künstler abhängen. Zuvor aber fühlt sich der Verfasser zu dem Geständniß gedrungen, daß er sich bezüglich der künstlerischen Persönlichkeiten, auf welche der Autor seine Worte angewandt wissen will, eine kleine Übertragung erlaubt hat — gegen den Sinn des Autors zwar, aber, wie er hofft, nicht gegen die Wahrheit. Der alte Kirchenskribent nämlich, dessen Worte Gerbert hier referirt — es ist der Erzbischof Engelbert von Köln — meint in der angezogenen Stelle nicht das Kompositionsverfahren unserer Kunstdichter, sondern das der schon mehrfach erwähnten „Fahrenden" oder Ménétriers. Jedoch ist in einer Zeit, wo musikalisches Schaffen entweder noch gar nicht vorhanden war oder sich noch nicht über die dürftigsten Anfangsversuche erhoben hatte, die Art und Weise, wie man sich zu überkommenen Melodien verhielt oder etwa eigene zu Stande brachte, nur eine einzige und allgemeine gewesen, außer der gar keine zweite gedacht werden

kann und die daher auch alle damalige Gesangkundige, Volkssänger wie gebildete Kunstsänger, gleichmäßig befolgt haben müssen. Wie die Fahrenden es hierin gehalten haben, so ohne Zweifel auch die gleichzeitig oder später auftretenden Minnesänger, französische wie deutsche. Wir glauben uns daher keiner Fälschung schuldig zu machen, wenn wir ein Urtheil, das ursprünglich nur von den Erstern gilt, mit der nämlichen Gültigkeit auch auf die Andern anwenden, bei denen die Methode überhaupt zum ersten Male eine in ihrer Art künstlerische wird und eine kritische Untersuchung gestattet.

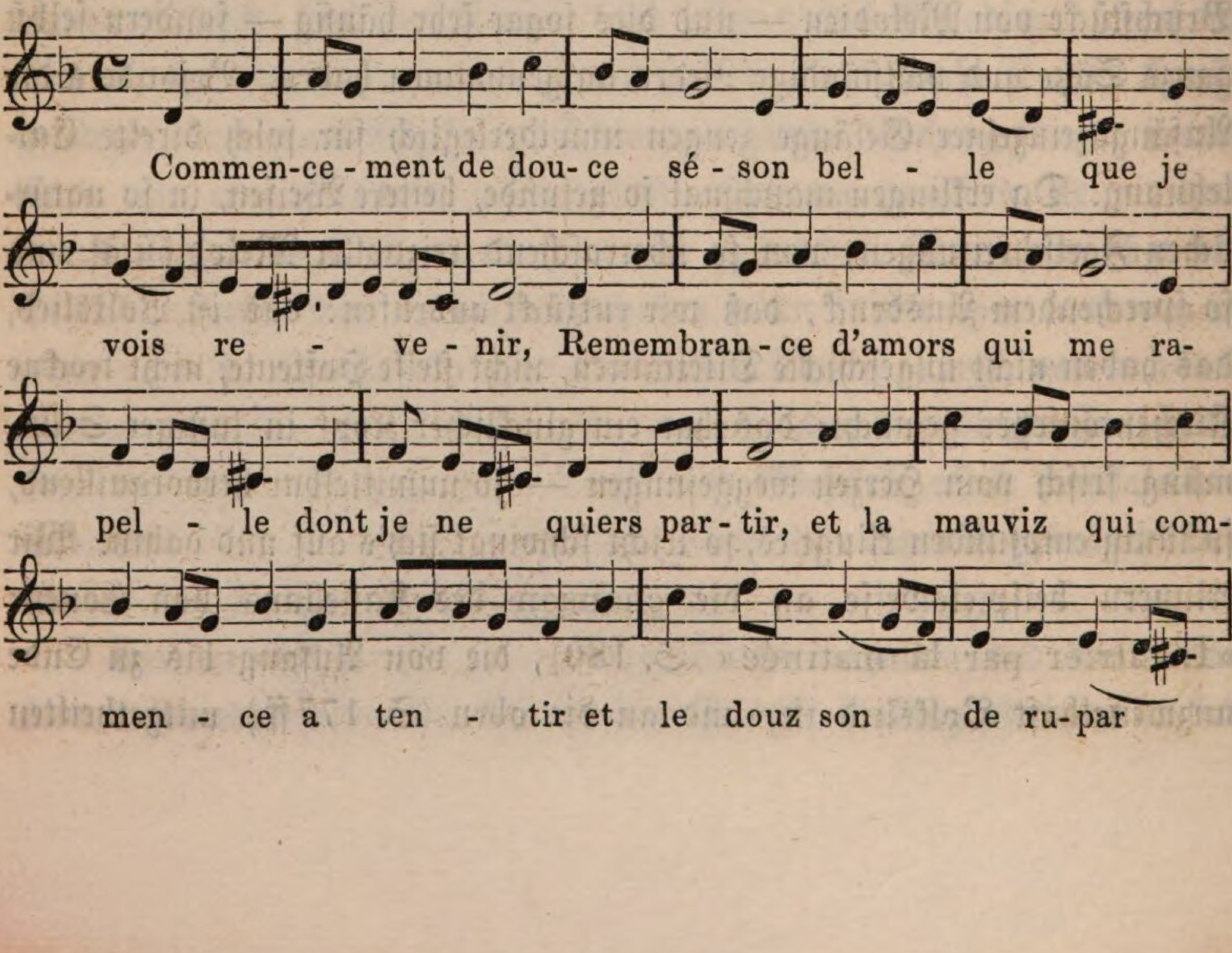
Auffallender Weise findet Kiesewetter (a. a. O. S. 6) etwas in dieser Stelle ausgesprochen, was der Sache nach gar nicht darin liegen kann, nämlich die technische Unterweisung und Ausbildung der Ménétriers und Troubadours in der Musik. Er muß sich für diese Auffassung durch das Wort usus haben bestimmen lassen, indem er dasselbe, einer vorgefaßten Ansicht zu Liebe, im Sinne von „Praxis“ oder „Handwerk“ nahm. Alles Andere aber, besonders das entscheidende »componunt«, hat er außer Acht gelassen, denn dies allein hätte ihn darüber aufklären müssen, daß der Autor die Methode habe angeben wollen, wonach Fahrende und Troubadours ihre Melodien zu Stande brachten. Dies geschah nun, nach des Autors Worten, ex usu solo, „allein nach dem Gebrauche“, d. h. nach dem, was damals von Musik gebräuchlich oder überhaupt vorhanden war: und das war theils der seit den frühesten christlichen Zeiten übliche Kirchengesang, theils die im Volke lebenden Lieder. Und dieselbe Bedeutung hat das Wort usus später noch ein Mal. Zuvor nämlich sagt der Autor: „sie nähern die Melodien, soviel sie können, den Forderungen der Kunst“, d. h. dem Zuschnitt des Kunstgesanges, dem nach Regeln der Theorie gebauten Kirchengesange, suchen ihnen also eine gebildete, geschmackvolle Haltung zu geben, sie mit dem Kunstgesange möglichst übereinstimmend zu machen. Dann aber fügt der Verfasser hinzu, daß sie sich dabei haben leiten lassen »per naturam et usum«, d. h. sowohl von ihrer natürlichen Tonbegabung, von dem angebornen musikalischen Instinkt, von dem einfachen Gefühl für Tonschritte und Tonreihen, diesem letzten Quell und Maßstab alles musikalischen Schaffens, als anderseits (per usum) von den damals gebräuchlichen Weisen des Kirchen- und Volksgesanges.
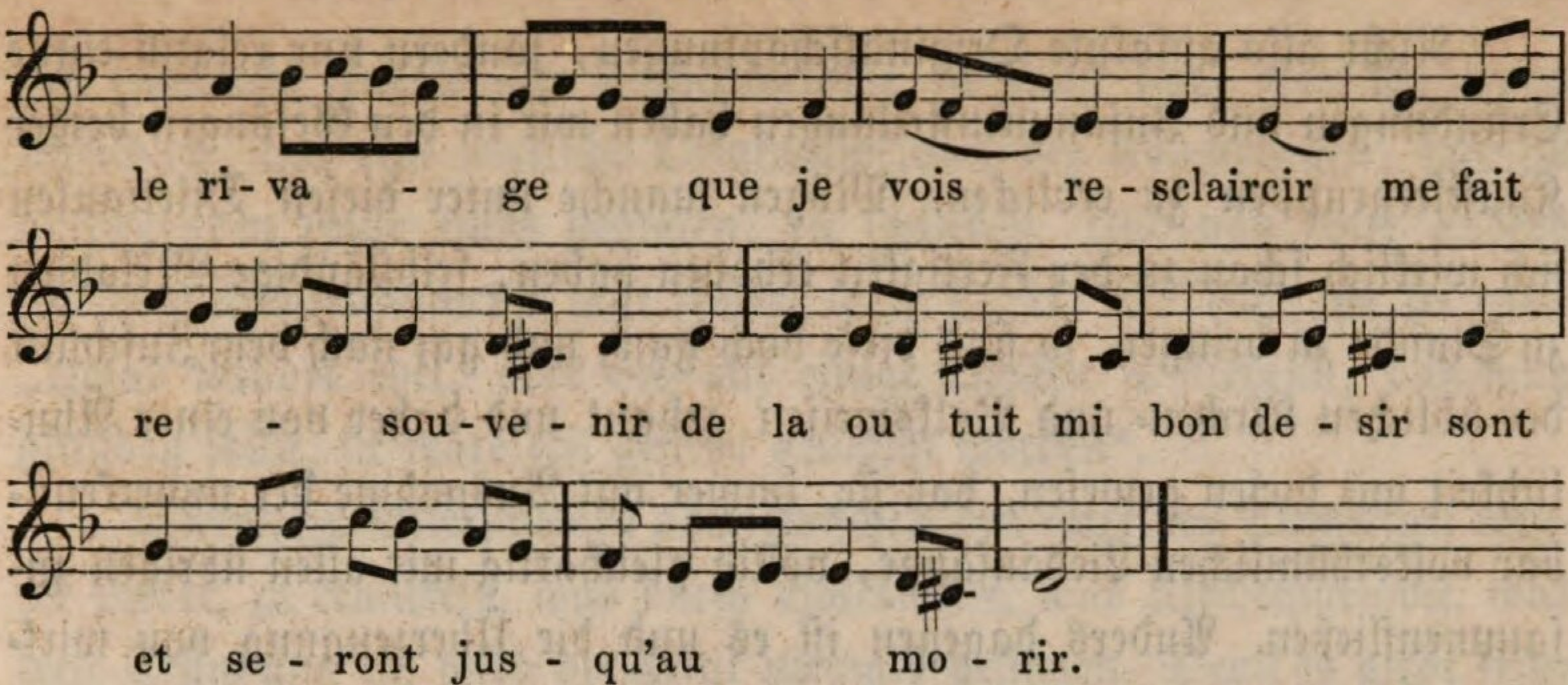
Ein Zwiefaches also ist in dieser Stelle enthalten und damit das Kompositionsverfahren der betreffenden Sänger hinlänglich charakterisirt.

Einmal nämlich eine gewisse Selbstthätigkeit — durch die beiden Begriffe »per naturam« und »componunt« auf das Unzweideutigste ausgesprochen —, indem die Künstler ihre Weisen nach eignem Gutdünken zusammenstellten oder zu Stande brachten; sodann aber — was die Begriffe »arti«, »usum« und »appropinquantes« ebenso unzweideutig aussagen — die Anbequemung ihrer Weisen an die schon anderweitig gebräuchlichen des Kirchen- und des weltlichen Gesanges. Daß hierbei noch nicht an völlig freie Erfindung, an Originalkomposition ohne irgend ein Vorbild zu denken ist, glauben wir oben aus dem damaligen Stande der Musik und aus der völligen Unmöglichkeit, musikalisch zu schaffen, dargethan zu haben. Vielmehr kann sich die Selbstthätigkeit unserer Künstler nur auf die Achtsamkeit beschränkt haben, womit sie den gebräuchlichen Gesängen ihren Tongang, ihren gesammten Zuschnitt abzulauschen und in ihren eignen Gesangversuchen nachzuahmen strebten. Besonders war ihr eignes Geschick da in Anspruch genommen, wo sie sich bei aufgenommenen Kirchen- oder Volksmelodien zu Änderungen genöthigt sahen, oder wo es galt, bloße Bruchstücke beliebter Weisen untereinander oder mit selbstgefundenen Tongängen möglichst unmerklich zu verschmelzen. Und hier ist nun die Stelle, dasjenige, was oben nur als vernunftgemäße Wahrscheinlichkeit ausgesprochen und aus der Sachlage des damaligen Gesanges gefolgert wurde, als zweifellose Gewißheit hinzustellen, da sie sich durch Thatbeweise aus den musikalischen Originalquellen selbst darthun läßt: daß nämlich unsere Künstler theils aus dem kirchlichen Kunst-, theils aus dem weltlichen Volksgesange nicht bloß einzelne Takte, kleine Bruchstücke von Melodien — und dies sogar sehr häufig — sondern selbst ganze Sätze und vollständige Lieder aufgenommen haben. Besonders die Anfänge einzelner Gesänge zeugen unwiderleglich für solch direkte Entlehnung. Da erklingen manchmal so gesunde, heitere Weisen, in so natürlichen Fortschreitungen, von so überraschend reizvoller Melodiösität und so sprechendem Ausdruck, daß wir entzückt ausrufen: das ist Volkslied, das haben nicht ungeschickte Dilettanten, nicht steife Hofleute, nicht trockne Kirchentonsetzer gemacht: das hat ein glücklicher Kopf in lustiger Stimmung frisch vom Herzen weggesungen — so unmittelbar hervorquillend, so innig empfunden klingt es, so leicht schwingt sich's auf und dahin. Wir erinnern beispielsweise an die chanson des Kastellans von Coucy: »L'autrier par la matinée« (S. 180), die von Anfang bis zu Ende unzweifelhaft Volkslied ist, und an die oben (S. 177 ff.) mitgetheilten

Liedanfänge aus einzelnen Minnegesängen. Leider nur dauert dieser Reiz gewöhnlich nicht lange. Denn kaum hat eine frische Melodie den Mund zu natürlichem Gesange aufgethan, so steht auch schon die pedantische Pietät vor der Kirche dahinter und legt ihr ein Schloß davor: die liebliche, viel versprechende Weise bricht, meist schon nach wenigen Takten, ohnmächtig zusammen oder schleicht als mattherziger Klaggesang weiter — sehr gegen die rege gemachte Erwartung. Ebenso werden an andern Stellen Kirchenmelodien aufgenommen worden sein, nur daß diese weniger nachweisbar sind, weil die ganze Haltung des Minnegesanges in musikalischer Hinsicht kirchlich eintönig und trübselig ist und wirklich in Gebrauch gewesene Kirchenmelodien in diesem Getön unterschiedslos und unerkennbar verschwimmen. Diese fragmentarisch eingeschalteten Stücke nun geschickt auszuwählen und zu begrenzen, von einem frei erfundenen Tongange ohne Anstoß in die fremde Weise überzuleiten und umgekehrt — das ist die ganze Kunst unserer Kunstsänger und ihr eignes „Komponiren" bei ihren Liedern gewesen.
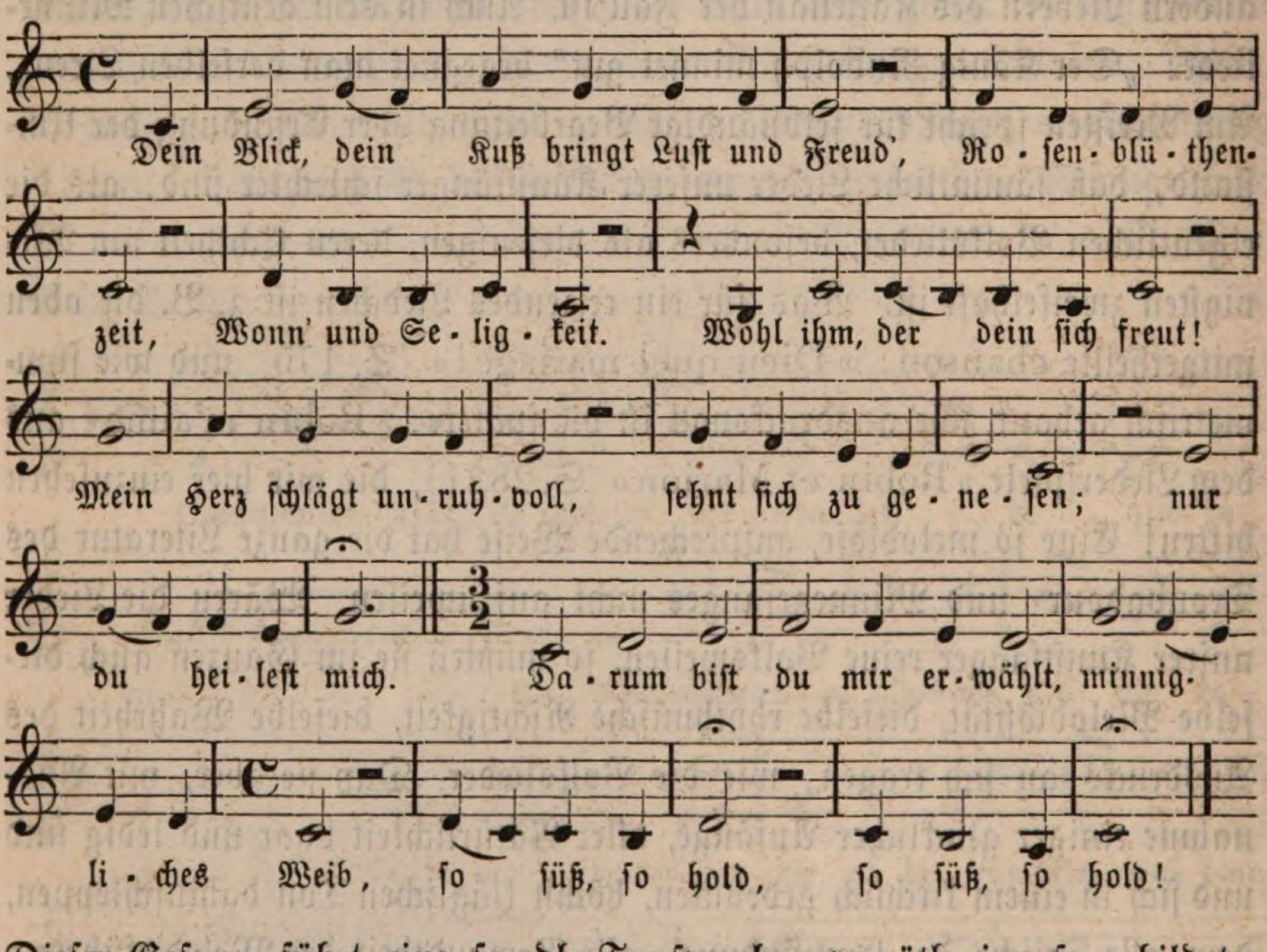
Im Einzelnen glauben wir u. A. darin Spuren von selbständiger Behandlung zu erkennen, daß sich die Komponisten von dem stereotypen Grundschema der Liedform, die sonst durch diese ganze Gesangliteratur unverändert hindurchgeht, hier und da Abweichungen erlauben, Theile, die sonst ganz übereinstimmend gebildet zu werden pflegen, ungleichmäßig formen — wie es z. B. der Kastellan von Coucy in dem Gesange thut: »Commencement de douce séson« (Kiesewetter, a. a. O. Mus. Beil. S. 2):





Hier führt der Komponist den ersten Stoll am Schluß in die Grundtonart D-moll zurück, während er den Gegenstoll mit mehr Befriedigung in der verwandten Durtonart (F) ausruhen läßt — weshalb in Kiesewetters Redaktion die Texte der beiden Stollen nicht untereinander gesetzt, sondern nach einander ausgeschrieben sind. Ein anderes Beispiel ist dies, wenn am Schluß, im sogen. Abgesange, wo sonst die Melodie des Anfangsstoll noch ein Mal aufzutreten pflegt, diese Melodie in etwas veränderter Gestalt wiederkehrt — was gleichfalls in dem obigen und in andern Liedern des Kastellan der Fall ist. Auch in dem deutschen Minneliede: „Der König Rudolph minnet gut" begegnet man derselben Licenz. Am Meisten spricht für selbständige Bearbeitung oder Erfindung der Umstand, daß sämmtliche Lieder unserer Kunstsänger schlechter sind, als die eigentlichen Volkslieder, besonders als diejenigen, deren Echtheit am Wenigsten zweifelhaft ist. Was für ein reizendes Liedchen ist z. B. die oben mitgetheilte chanson: »Dieu quel mariage!« (S. 175) und wie symmetrisch gebaut, wie ausdrucksvoll ist die spätere: »Robin m'aime« aus dem Liederspiele »Robin et Marion« (S. 282 f.), die wir hier einzusehen bitten! Eine so melodiöse, ansprechende Weise hat die ganze Literatur des Troubadour- und Minnegesanges nicht aufzuweisen. Wären die Lieder unsrer Kunstsänger reine Volksweisen, so müßten sie im Ganzen auch dieselbe Melodiösität, dieselbe rhythmische Richtigkeit, dieselbe Wahrheit des Ausdrucks an sich tragen, wie die Volkslieder. Daß sie aber, mit Ausnahme einiger glücklicher Anfänge, aller Natürlichkeit baar und ledig sind und sich in einem kirchlich gedehnten, höchst kläglichen Ton dahinschleppen, dem alle Frische der Empfindung, alle Gewandtheit der Melodieführung abgeht, ist eben ein Beweis, daß sie eher alles Andere und möglicher Weise auch selbständige Dilettantenerfindung sind, nur — keine Volkslieder.

Nicht also absolute Originalschöpfungen, sondern nur relativ eigne Erfindungen und Zusammenstellungen haben wir in den Gesängen beider Künstlergruppen zu erblicken. Mögen manche unter diesen Dilettanten sich wirklich schon zu der Fertigkeit erhoben haben, selbständige Melodien zu Stande zu bringen, so sind diese doch ganz und gar nach dem Zuschnitt der üblichen Kirchen- und Volksweisen gebaut und daher von einer Ähnlichkeit mit diesen gewesen, daß sie, immer mit Ausnahme der unverkennbar volksthümlichen Liedanfänge, völlig gleichartig mit allen übrigen zusammenfließen. Anders dagegen ist es und die Überzeugung von wirklichen Originalmelodien drängt sich da unabweislich auf, wo ein Gesang durch Adel der Melodieführung und durch Weihe der Gesammtstimmung über das allgemeine Niveau bloßer Dilettantenversuche hinausgeht. Dies tritt z. B. bei folgendem Gesange Wolkenstainer's ein, der, gleich fern von der formell klaren, aber gefühlsflachen Chanson der Provençalen, wie von der formell unbeholfenen, aber gemüthstiefern Weise der deutschen Minnesänger, dem innigen, wahrhaft ergreifenden Herzenstone echter Lyrik am Nächsten kommt. „Minnelied" von Wolkenstainer (Forkel, a. a. O. II. S. 764):



Dieser Gesang führt eine so edle Tonsprache, verräth eine so gebildete, aus tiefem Innern kommende, wirklich gefühlte und erlebte Empfindung, wie selbst die glücklichste, doch immer nur naiv entstandene Volksweise,

die frömmste, kunstvollste Kirchenmelodie sie nicht hat. Hier ist, wenn irgendwo, auf eine wirkliche Originalmelodie des Komponisten, und im vorliegenden Falle eines genialen, zu schließen. Und von einer andern Melodie Wolkenstainer's sagt Forkel (a. a. O. II. S. 765), sie sei zwar „etwas minder edel, aber bis auf einige Stellen so fließend, daß man glauben sollte, sie wäre erst gestern gemacht worden".

Streng zu unterscheiden aber zwischen den einzelnen Elementen unserer Lieder, zu ermitteln, was darin Volksweise, was Kirchenmelodie, was freie Erfindung ist, wird der Kritik niemals gelingen. Denn es giebt keine Sammlungen ältester Volkslieder oder Kirchengesänge, aus denen sich die entlehnten Melodien nachweisen ließen: wir besitzen eben nur die handschriftlichen Notationen unserer lyrischen Kunstsänger, in die jene Melodien vermischt aufgenommen worden sind. Und in dieser farblosen Mischung der verschiedenen Elemente, bei dieser Verschmelzung der einen Weise mit der andern, bei dieser musikalischen Gütergemeinschaft verschwimmen die ursprünglich verschiedenen Bestandtheile — natürlich immer mit einzelnen unverkennbaren Ausnahmen — zu einem einzigen gleichfarbigen Grau. Weit wichtiger ist es der Musikwissenschaft, die Methode zu kennen, wonach die Kunstsänger ihre Lieder zu Stande brachten, zu wissen, wie sie sich dem von außen überlieferten Stoffe gegenüber verhalten haben, zu wissen, daß sie überhaupt aus Vorhandenem geschöpft und nur das Wenigste selbständig producirt haben — und hierüber waltet glücklicher Weise kein Zweifel ob.

Was nun aber all diesen Liedern schon ein gewisses Geschick, eine ungefähre Form giebt und was sich bei dem schwankenden Umhertasten der erst werdenden Musik unsern Dilettanten als der einzig sichre Anhalt darbot, das war die dichterische Liedform, an deren festes Gefüge sie ihre haltlosen Tonreihen nur anzulehnen brauchten, um auch für den Gesang, für das musikalische Kunstlied die erste ausgeprägte Form zu gewinnen. Insofern aber diese Liedform eine gemeinsame für Dichtung und Gesang ist, dürfen wir eine etwas ausführlichere Besprechung derselben nach Ursprung und allmäliger Gestaltung nicht unterlassen. Denn in der That hat diese Grundform des Liedes eine wirkliche Geschichte, d. h. sie ist nicht fertig und plötzlich vom Himmel gefallen, sondern es haben ganze Kulturphasen und Kunstepochen dazu gehört, sie nach und nach zusammenzufügen; die verschiedenartigsten Elemente, die entlegensten Zeiträume und Nationalitäten haben zu ihrer Entstehung zusammengewirkt. Die hebräi-

sche Psalmenlyrik — wenn man sie als ältestes Vorbild gelten lassen will — hatte in dem symmetrischen Parallelismus ihrer Gedankenglieder die einfachsten Grundlinien gezogen, das klassische Alterthum der technischen Gewandtheit in der Metrik überhaupt vorgearbeitet, die altchristliche Hymnologie und der mittelalterliche Kirchengesang die letzte Hand an das immer klarer heraustretende Schema gelegt; und auf der andern Seite hatte die altgermanische Nationaldichtung, gleichsam seitwärts verborgen und ganz aus dem eignen Volksinstinkte heraus, die eigentliche lyrische Strophenform ausgebildet, mit der sich nun die formverwandte lateinische Kirchendichtung fast geschwisterlich zusammenschloß — so war die Liedform allmälig erwachsen und trat jetzt in der französischen und deutschen Kunstdichtung zum ersten Mal in ausgeprägter Gestalt hervor. Eine ganze Reihe von Stationen läßt sich — rückwärts — nachweisen, an deren Verlauf sich die betreffende Form gebildet hat. Und ebenso ziehen sich von dieser Liedform, als dem formellen Keim- und Mittelpunkte der ganzen spätern Lyrik, ganze Gruppen und Gattungen der Dichtung und des Gesanges abwärts herunter und noch in die Gegenwart hinein, die ihre noch bestehende Form von jenem alten Grundschema herleiten.

Voranschicken müssen wir dieser Betrachtung ein Wort über die Möglichkeit musikalischer Melodiebildung, insofern sie durch das metrische Gefüge der Dichtung bestimmt wird. Denn musikalische Melodie ist nicht immer schon da vorhanden, wo bereits dichterisch ausgeprägte Sprachformen bestehen. Vielmehr hängt die Melodiebildung wesentlich vom textlichen Rhythmus ab; und erst wo dieser eine Gesetzmäßigkeit angenommen hat, für die sich eine innere, psychologische Nothwendigkeit, eine im seelischen Organismus liegende Begründung nachweisen oder aus Analogien vermuthen läßt, giebt es Melodie in dem uns geläufigen Sinne und von einem uns Allen verständlichen Zuschnitt. Dies ist aber nicht immer und nicht gleich Anfangs der Fall gewesen.

In der frühesten Zeit, bei den prosaähnlich freien, fast rhythmenlosen Texten des Alterthums und theilweise noch des Mittelalters, war der Gesang bloß syllabisch kantillirte Tonreihe ohne Gliederung, wenigstens ohne eine solche, die unserm ästhetischen Gefühl genügen könnte. Eigentliche Melodie wird erst von da an möglich, wo der Text Metrum und Rhythmus und damit poetische Form überhaupt annimmt, wo er sich zu regelmäßigem, kunstvollem Sprachbau läutert. Aber selbst da gestattet noch nicht jedes dichterische Metrum auch musikalische Melodiebildung.

Die antiken Versmaße — wie wir oben gesehen haben — mit ihren unregelmäßigen, nicht symmetrisch gepaarten Füßen und Verszeilen widerstrebten ihr: eine Melodie nach modernem Geschmack hätten sie nie und nimmer ergeben. Erst wenn die zwei- oder dreitheilige Gliederung, die auf dem durchgehenden Weltgesetze des Dualismus beruht, in die poetische Sprache eintritt, wenn der naturgemäße Wechsel des Schweren und Leichten, des Hohen und Tiefen, überhaupt des Gegensatzes die Dichtung zu beherrschen anfängt, kann diese Zweitheiligkeit im dichterischen Rhythmus und demzufolge auch in der musikalischen Melodieformation eine Verkörperung finden, da ja der Gesang nur Sprache in einem andern Idiom, nur Gefühlsdarstellung in einem flüssigern Medium ist. Erst die zweitheilig gebaute Dichtung, erst die Lyrik mit entsprechenden Strophen und Reimen schafft sich auch musikalisch die analoge Melodie und fordert eine solche. Aus den paarweise verbundenen Versfüßen ergiebt sich für die Melodie die zwei- oder dreitheilige Taktart — denn bekanntlich beruht auch die letztere auf dem Princip der Zweiheit, nur in weitern Distanzen, indem immer je zwei und zwei Takte zu einer Einheit zusammengefaßt werden; aus den symmetrisch zweitaktigen Gliedern bilden sich die analog geformten Sätze und Perioden, und endlich aus der Wiederholung solcher, in noch weiter greifender Symmetrie, die vollständigen Musikstücke und Gesänge mit der Gruppirung gleichlanger Theile. Auch in dieser Beziehung hat der germanische Volksinstinkt von vorn herein das Richtige getroffen. Das naive Volkslied hat metrische Gliederung und sangbare Melodie weit früher gehabt, als die reflektirende Kunstdichtung; diese hat sie vielmehr erst von jenem, als seinem Vorbilde, in langsamer Anbequemung gelernt. Die Melodien der abendländischen Kunstlyrik sind weit ungelenker und unsangbarer, als die gleichzeitigen Volksweisen — hauptsächlich wegen des künstlichern Bau's ihrer Verse und Strophen. Sobald die Kunstlyrik — was ihr später gelingt — metrisch einfacher wird, nehmen auch ihre Melodien mehr rhythmische Fügsamkeit und Wohllaut an — wiederum nur deshalb, weil sie sich den symmetrisch gewordenen, musikalisch verwendbaren Verszeilen und Zeilenpaaren anschmiegen und sich auf diese Weise selbst zu symmetrischen Sätzen gliedern, zu fließenden, rhythmisch vollständigen Reihen ausspannen.

Vollkommen ausgeprägt begegnet uns, wie gesagt, die Liedform zuerst in der abendländischen Kunstdichtung der französischen und deutschen Minnesänger. Aber — woher kam ihnen diese Form? und woher stammt

sie im letzten Grunde? Wir wissen: Ausgangspunkt und Vorbild für das werdende Kunstlied war das Volkslied gewesen — lag die Liedform etwa schon dem Volksliede zu Grunde? Konnte sie, die so kunstmäßig gebaut, so psychologisch begründet ist, vom Volke erfunden worden sein? Lag sie wirklich schon unmittelbar im Gefühl, in der instinktiven Erfindungsgabe des Naturmenschen? Allerdings! Fast alle jene, oben von uns mitgetheilten Volkslieder aus der Zeit bald nach Einführung des Christenthums und des christlichen Kirchengesanges hatten bereits diese Form, wenn auch noch nicht zu völliger Klarheit ausgeprägt, so doch in den einfachen Grundzügen: nämlich jene früheste Strophenform paarweise verbundener Verszeilen — immer drei Verspaare zu je einer Strophe zusammengefaßt — in denen das germanische Volk seine ältesten Lieder und epischen Erzählungen gesungen hatte. Eine sehr ähnliche Form aber lag auch dem christlichen Kirchengesange zu Grunde, den die gegen alles Weltliche und Volksthümliche feindselige Geistlichkeit den germanischen Völkern gebracht hatte: nämlich jene uns gleichfalls schon bekannte Sequenzenform, deren lateinische Texte mit ebenfalls gereimten Verspaaren als Meßgesänge von den Priestern seit Alters gesungen worden waren und jetzt zum ersten Mal vor deutschen Ohren erklangen. Die Kirche, welche den Germanen mit dem neuen Glauben auch diesen frommen Gesang aufnöthigte, hoffte natürlich, ihnen damit etwas ganz Neues, den Barbaren Ungewohntes und Wohllautendes zu bringen: und nun mußte sie zu ihrem Erstaunen in dem altheidnischen Ur- und Volksgesange die sehr verwandte metrische Grundform erkennen, die sie als alleiniges Eigenthum zu besitzen sich schmeichelte und mit der sie jetzt, als mit einer höchst werthvollen Neuerung, die Söhne der Wildniß zu beglücken wähnte. Der altgermanische Volksgesang und der eingewanderte christliche Kirchengesang verschmolzen in der gegenseitigen Berührung zu immer größerer Ähnlichkeit, erklangen nach demselben Rhythmus, hatten im Wesentlichen den nämlichen strophischen Bau. Jener brauchte von den Germanen nicht vergessen oder gar vernichtet zu werden, und diesen brauchten sie nicht erst, als etwas Neues und Fremdartiges, mühsam zu lernen: beide kamen sich vielmehr wie von selbst entgegen, erkannten sich als gleichgeborne, höchst ähnliche Kinder einer Mutter und vereinigten sich zu einem dauernden Bündniß, aus dem dann allmälig — wenigstens nach einer Seite — die ausgebildete Liedform der Minnepoesie und der ganzen spätern Lyrik hervorgegangen ist.

Die Frage aber, wie an zwei ganz verschiedenen Punkten des Abendlandes, ja auf zwei völlig verschiedenen Stufen der Kultur etwas so Ähnliches, in der Hauptsache Übereinstimmendes sich habe bilden können, würde unbeantwortet bleiben und die Erscheinung selbst unerklärlich sein, gäbe es nicht — wie wir schon zu wiederholten Malen andeuten mußten — für alles geistige und künstlerische Schaffen des Menschen, das instinktive wie das bewußte, eine letzte Basis, einen gemeinsamen Urquell, aus dem es fließt, noch ehe es in die Welt der Erscheinungen tritt und die veredelnde Hand der Kunst an sich erfährt — nämlich die, wenn auch psychologisch noch nicht nachgewiesene, so doch ohne Zweifel vorhandene Gesetzmäßigkeit unserer seelischen Nerventhätigkeit und damit unseres Seelenlebens selbst. Diese Gesetzmäßigkeit muß sich in jedem Gebilde, welches aus der Werkstatt des innern Gestaltens in die Sichtbarkeit heraustritt, in irgend einer Weise äußern; und sie äußert sich, entsprechend der räumlich und zeitlich anschauenden Menschennatur, in bestimmt gemessenen Raum- und Zeitverhältnissen, deren gemeinsame Unterlage die Zahl ist. Nur wo sich diese innere Proportionalität in den objektiven Schöpfungen des Menschengeistes reflektirt, kommen uns die betreffenden Werke als unserm Innern verwandt, als ansprechend, als wahr und schön entgegen. Nur wo der schaffende Geist diese psychische Gesetzmäßigkeit rein belauscht und mit genialem Instinkt so richtig trifft, daß das Werk eben nur ein getreuer Abdruck des innern Modells ist, da allein entsteht ein durch Wahrheit überzeugendes, durch ideale Schönheit unvergängliches und mustergültiges Kunstwerk.

Auf diesen allgemeinen Seelengrund zurückgehend, der, wie alle Urelemente unseres Wesens, etwas allgemein Menschliches ist, hat es nichts Befremdliches, daß übereinstimmend von mehren Individuen oder auf getrennten Bildungsstufen ein und dieselbe Erfindung gemacht, ein und dasselbe Werk hervorgebracht wird. Daß uns z. B. ein Kunstwerk des klassischen Alterthums noch heute als schön erscheinen, als menschlich vertraut anmuthen kann, beruht nur auf der Gleichartigkeit der psychischen Organisation, worin die heutige Menschheit mit der des Alterthums uranfänglich übereinstimmt. Daß die griechische Musik schon auf demselben Principe der Diatonik aufgebaut sein konnte, auf dem noch die ganze spätere und moderne Musik fußt, ist gleichfalls nur unter dieser Voraussetzung begreiflich. Ja daß die Tonkunst aller Zeitalter ein Etwas in sich birgt, wodurch sie bei allen Völkern und auf allen Bildungsstandpunkten

ein und dieselbe Gestalt angenommen hat, so daß sie den Spanier wie den Russen, den unkundigsten Laien wie den gewiegtesten Fachmusiker mit gleichen Zügen anspricht, mit gleich starker Anziehung fesselt, beruht wiederum nur auf jenem letzten, stillen Schema in den Tiefen der Seele, nach welchem menschliches Denken und Schaffen sich gleich von seinen ersten embryonischen Regungen an normirt und gestaltet.

Solch eine allgemein menschliche, psychische Gesetzmäßigkeit ist nun u. a. auch das Verhältniß von Satz, Gegensatz und Ausgleichung, von Stoß, Gegenstoß und Beruhigung, das schon den Erscheinungen des elementaren Naturlebens und noch reiner den bewußten Erzeugnissen des Menschengeistes als instinktive Urkraft zu Grunde liegt und sich auf künstlerischem Gebiete z. B. zu der Strophe, der Antistrophe und dem Epodos in den Chorgesängen der griechischen Tragödie, zu der Dreitheilung des hebräischen Psalmbau's — denn eine solche ist, genau besehen, der zweigliedrige Gedankenparallelismus dieser Lyrik — zu der oben erwähnten Dreiheit der Verspaare im altgermanischen Volksepos mit typischer Zähigkeit verkörpert hat. Und die gleiche Anordnung, die uns hier jedoch nur metrisch interessirt, zieht sich durch die ganze spätere Dichtkunst in formaler Hinsicht hindurch und ist in der hohen Tragödie ebensogut, wie in der kindlichsten Liedstrophe erkennbar. Überall liegt hier eine Gesetzmäßigkeit zu Grunde, die nicht das Spiel des Zufalls, nicht gegenseitige Nachahmung der von einander völlig getrennten Erfinder sein kann, sondern die ihre letzte Begründung nur in dem physiologischen Bau unseres Gehirns, in der überall gleichen Verflechtung und Aktivität des betreffenden Nervenkomplexes, also in der Organisation unseres Seelenlebens findet. Dieser physiologische Seelengrund muß in einer Weise konstruirt sein, daß ihm nur bestimmte Zahlenverhältnisse, eine bestimmte Raumvertheilung, bestimmte dichterische und musikalische Formen u. s. w. zusagen, nach denen die schaffenden Seelenkräfte nun, durch den Genius der Künstler, die sinnlich heraustretenden Werke unwillkührlich gestalten, Werke, die eben nur durch diese geheime Übereinstimmung mit der psychischen Organisation den Stempel siegender Wahrheit und Schönheit bekommen.

Auch die in Rede stehende metrische Grundform des Liedes ist eine solche Projektion des seelischen Organismus, weil sie sich in fast gleicher Weise — und der Hauptsache nach in wirklich gleicher — an verschiedenen Punkten der allgemeinen Kulturentwickelung wiederholt hat, ohne jedoch überall die gleiche historische Wichtigkeit und einen bestimmenden

Einfluß auf die formale Gestaltung der betreffenden Kunstgattungen zu erlangen. Historisch folgenreich und maßgebend ist vielmehr nur eine einzige darunter geworden: nämlich die dreitheilige Strophe des altgermanischen Volksgesanges, in der wir die eine der beiden Urformen des Liedes in der abendländischen Dichtung und Musik anzuerkennen haben. Die Germanen sind die Erfinder dieser Liedform, wie sie später die Schöpfer und hauptsächlichsten Förderer des Liedes selbst geworden sind.

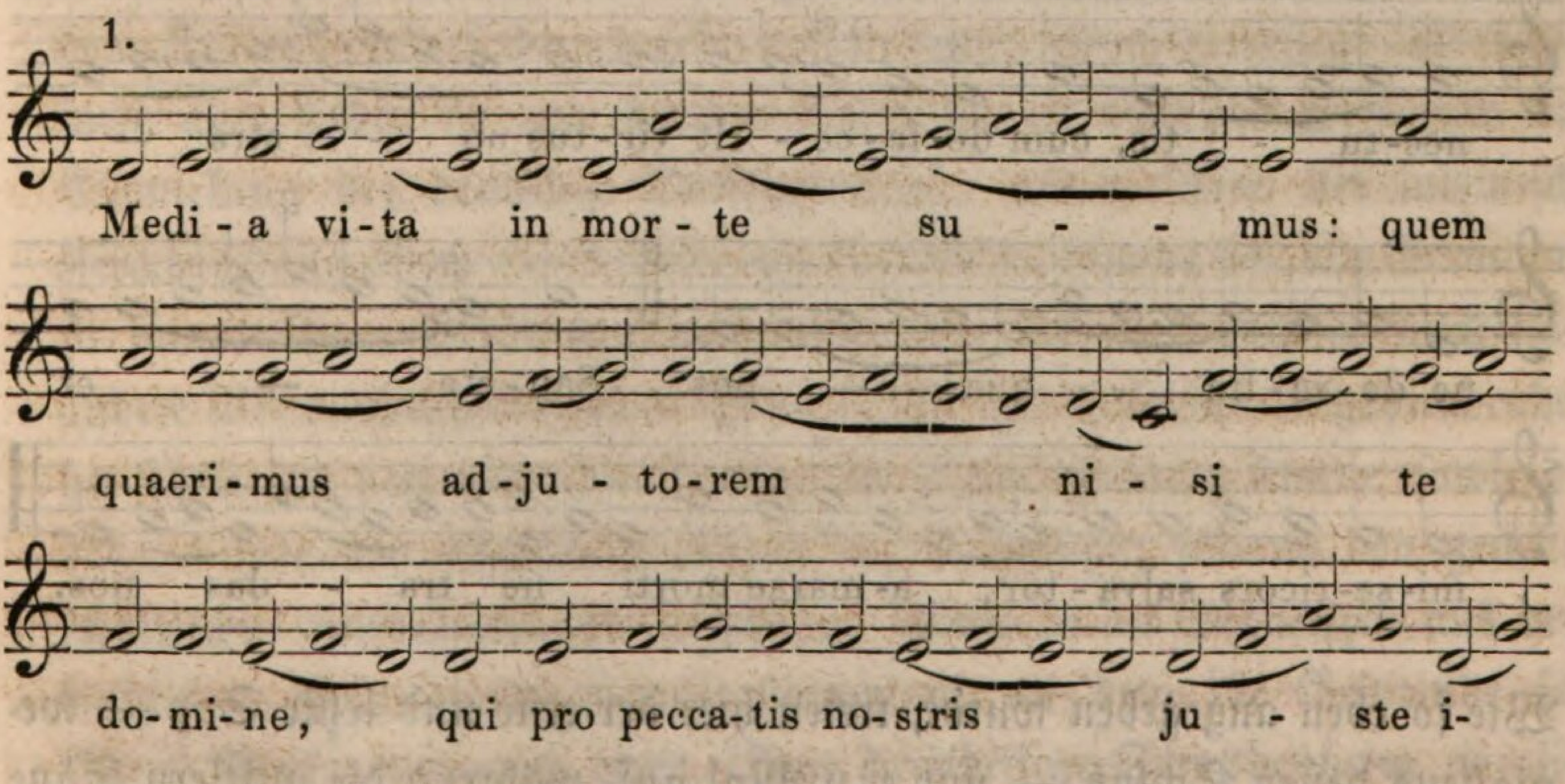
Zuerst waren es die kirchlichen Meßgesänge der „Sequenzen", denen — bei ihrem schon von Natur sehr ähnlichen Bau — der germanische Volksgesang seine dreitheilige Strophenform aufdrückte, so daß sie selbst seitdem diese Form angenommen und sie wiederum denjenigen poetischen Gattungen mitgetheilt haben, die aus ihnen hervorgegangen sind. Es wird daher zum Verständniß nöthig sein, über die Entstehung und allmälige Gestaltung der Sequenzen hier das Nöthige beizubringen und den Punkt aufzuzeigen, wo der germanische Volksgesang formbestimmend in ihre Entwickelung eingegriffen hat.

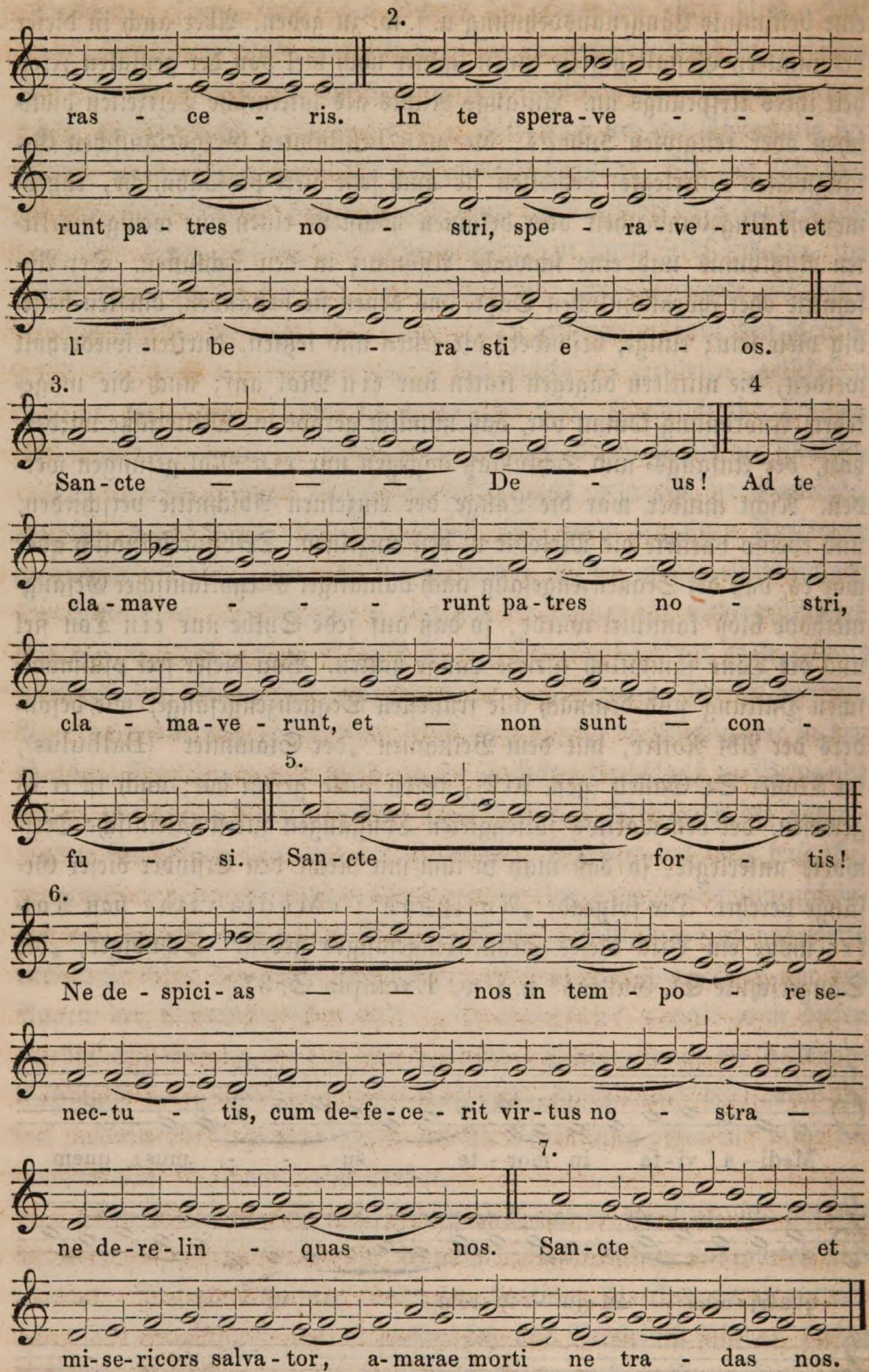
In der altjüdischen Synagoge war es im Laufe der Zeit Sitte geworden, den Gesang der Psalmen, der ursprünglich von der ganzen Gemeinde unter Leitung gebildeter Vorsänger oder Psalmisten einstimmig ausgeführt worden war, von diesen allein singen zu lassen und der Gemeinde bloß das „Halleluja" am Schluß jeder Psalmstrophe oder auch nur die Endsylbe „ja" einzuräumen — ein Gesang ohne eigentliche Textworte, mit der bloßen Stimme, eine Art coda oder, wenn man will, ein stehender Refrain. So, im Munde der Vorsänger, war der Gesang nicht bloß weniger ermüdend und langweilig, sondern auch kunstvoller und dem heiligen Zwecke angemessener. Die gleiche Gewohnheit hat sich nun, bei dem muthmaßlichen, obwohl nur lockern Zusammenhange zwischen dem jüdischen und dem altchristlichen Kultus, auch auf den Kirchengesang des Mittelalters vererbt. Auch hier war der Psalmengesang, besonders im Morgenlande als der eigentlichen Heimath des Christenthums, Anfangs einstimmiger Gemeindegesang, der für sämmtliche Psalmstrophen ebenfalls immer nur eine Melodie hatte. Aber auch hier verfiel man bald, um nicht Monotonie und Gleichgültigkeit gegen den Gesang einreißen zu lassen, auf das bequeme Auskunftsmittel, daß man die sämmtlichen Psalmstrophen nicht mehr von der Gemeinde, sondern gleichfalls nur vom Sängerchor ausführen ließ, wobei abermals der Gemeinde, ganz wie im jüdischen Synagogengesange, nur die Jubilation des refrainartigen

„Halleluja“ oder „Kyrie“ am Schluß der Strophen übrig blieb. Mit diesem Verfahren würde man jedoch in die nämliche Eintönigkeit verfallen sein, die man eben mit Abschaffung des vollständigen Psalmgesanges durch die Gemeinde vermeiden wollte, hätte man sich mit Absingung der kurzen, einförmig wiederholten Schlußworte begnügt. Da bot sich nun der sehr nahe liegende Ausweg, daß man jenes stereotype Schluß-Halleluja oder -Kyrie melismatisch erweiterte und zu einem selbständigen, frei geführten Tonerguß mit der bloßen Stimme, ohne Textworte ausspann — das sogen. „Neuma“, das schon in den inspirationsähnlichen Recitativen der jüdischen Psalmisten und in den ebenso frei recitirten „geistlichen Liedern“ des Neuen Testaments vorgebildet war. Natürlich aber konnten diese wortlos solfeggirten Stimmmodulationen, denen es für den Massengesang an allem ruhigen Gleichmaß fehlte, nicht mehr von der Gemeinde, sondern nur noch von dem Sängerchor oder einem einzelnen Vorsänger ausgeführt werden, wogegen die Gemeinde wieder in den einstimmigen Chorgesang der Psalmstrophen eintrat, der vorher ihr althergebrachtes Eigenthum gewesen war. Sobald sie eine Strophe beendigt hatte, ertönte jedesmal der recitativisch ausgeschmückte Schlußgesang der Psalmisten. Von ihnen übertrug er sich dann leicht auch auf die Geistlichen, die in den Gradual-Responsorien der Messe in ein ähnliches Verhältniß zur Gemeinde traten, wie vorher die Psalmisten, nämlich in das Verhältniß des alternirenden Wechselgesanges mit der Gemeinde. Überdem bot diese freie Gesangrecitation den Geistlichen Gelegenheit, ihre etwaige Stimmenschönheit und damals noch seltene Gesangstechnik zu entfalten, und anderseits verlieh sie ihnen den Schein ekstatischer, lobpreisender Verzückung vor den Augen der staunenden Gemeinde. „Sequenzen“ nannte man diesen priesterlichen Gesang, weil er dem eigentlichen Psalmgesange der Gemeinde nachfolgte (»sequebatur«). Der Ausdruck „Kantilenen“ hebt mehr die frei modulirende Ungebundenheit, und die Benennung „Prosen“ mehr die rhythmenlose Textform daran hervor.

Wie es aber überall geht, so war auch hier die Freiheit nicht absolut durchzuführen, ohne die Gefahr, in vollständige Willkühr auszuarten und möglicher Weise den heiligen Gesang zu karikiren, die Andacht zu entweihen. Mit andern Worten: es machte sich das Bedürfniß fühlbar, diesen in's Belieben und in's Geschick der Einzelnen gestellten Sequenzengesang in gewisser Weise zu formuliren, an ein ungefähres rhythmisches Schema zu binden, den Gesängen die Gliederung gewisser Theile, diesen Theilen

eine bestimmte Längenausdehnung u. s. w. zu geben. Aber auch in dieser bestimmtern Gestalt haftete ihnen immer noch viel von der genialen Freiheit ihres Ursprungs an. Anfangs Nichts als lateinische Textzeilen biblischen oder religiösen Inhalts, die man bestimmten Gregorianischen Gesangweisen unterlegte, behielten sie auch jetzt diese prosaähnliche, rhythmenlose Ungebundenheit oder bekamen höchstens einen nur wenig markirten Rhythmus und eine schwache Assonanz in den Schlüssen. Der Abschnitte oder choralähnlichen Sätze, aus denen sie bestanden, durften beliebig viele sein; einige, besonders die ersten und letzten, durften wiederholt werden, die mittlern dagegen traten nur ein Mal auf; auch die umgekehrte Anordnung kommt vor, daß nämlich gerade die Mittelsätze wiederholt, der Anfangs- und Schlußsatz dagegen nur ein Mal gesungen werden. Nicht minder war die Länge der einzelnen Abschnitte verschieden, und ebenso variirte die Melodie in den einzelnen. Selbstverständlich aber war es, daß der Sequenzengesang nach damaliger Gregorianischer Gesangmethode bloß kantillirt wurde, so daß auf jede Sylbe nur ein Ton fiel und die Töne sämmtlich gleiche Länge hatten. Von dieser frei psalmodischen Haltung sind demnach alle frühesten Sequenzengesänge, wie besonders der Abt Notker, mit dem Beinamen „der Stammler" (Balbulus), im Kloster St. Gallen (gest. 912), deren viele gesetzt hat; auch ist er es gewesen, der den wortlos solfeggirten Tongängen zuerst lateinische Textworte unterlegte, so daß man in ihm mit Recht den Erfinder dieser Gesänge verehrt. Die folgende „Antiphon": »Media vita« von Notker möge ein Bild dieses Sequenzengesanges geben. (Schubiger, „die Sängerschule St. Gallens" u. s. w. Exempla S. 37.)





Wie so eben angegeben wurde, treten hier der erste und letzte Satz — wenigstens dessen Schluß — nur ein Mal auf, während die mittlern Sätze

wiederholt werden. So haben z. B. der zweite, vierte und sechste Satz denselben Tongang, während wieder der dritte, fünfte und siebente — mit Ausnahme des Schlusses — unter einander übereinstimmen.

Wenn nun aber in den spätern Sequenzen die beliebige Anzahl der Abschnitte regelmäßig auf drei reducirt erscheint und diese streng metrische Form so stehend wird, daß man mit dem Ausdrucke „Sequenzenform" immer nur diese dreitheilige bezeichnet, so darf man diese Anordnung nicht etwa auf den Bau der hebräischen Psalmen zurückführen, die fast ohne Ausnahme zweitheilig geordnet sind. Jeder Vers der Psalmen spricht nämlich den in ihm enthaltenen Gedanken doppelt aus, in zwei parallelen Gliedern oder Hälften, die sich nur durch analoge Wortfassung und einen gewissen Gleichklang des Rhythmus ähnlich sehen, z. B. 1. „Unsere Väter hofften auf dich"; 2. „und da sie hofften, halfst du ihnen aus". Oder: 1. „Zu dir schrieen sie und wurden errettet"; 2. „sie hofften auf dich und wurden nicht zu Schanden". Oder: 1. „Ich aber bin ein Wurm und kein Mensch", 2. „ein Spott der Leute und Verachtung des Volks" (Ps. 22, 5—7 und so durch die ganze Sammlung der Psalmen hindurch). Der hebräische Tempelkultus hat nur im Großen und Ganzen, seinen wesentlichsten Formen und Äußerungen nach, dem einfachen Kultus des Urchristenthums zum Muster gedient, eine absichtliche Nachahmung und Herübernahme des Einzelnen aber, wozu doch auch die Versmaße der Gesangtexte gezählt werden müßten, hat schwerlich stattgefunden. Auch ist ja von Versbau und vollends vom Reim, der auch in den Sequenzen immer entschiedener Platz greift, in der nach dem bloßen Wortsinn rhythmisirten Psalmdichtung noch nicht entfernt die Rede. Ihre Entstehung im Ganzen verdanken die Sequenzen allerdings dem hebräischen Psalmgesange mit dem Schlußhalleluja der einzelnen Strophen; ihre dreitheilige Strophenform aber haben sie von dorther nicht: die ist vielmehr wesentlich eine Einwirkung des deutschen Volksgesanges, mit welchem der lateinische Kirchengesang durch die Einführung des Christenthums bei den Germanen in unmittelbare Berührung gekommen war und mit dem er auch noch andere Verwandtschaftspunkte hatte, z. B. die metrische Ungebundenheit der Texte, die noch nicht die Strenge der Sylbenzählung kannte, sowie die daraus folgende Rhythmenlosigkeit der Tongänge; sodann den gemeinschaftlichen volksthümlichen Ursprung, indem ja die Sequenzen aus dem kirchlichen Responsoriengesange stammten, an dem die Gemeinde seit Alters Theil genommen hatte. Jene dreitheilige Strophenform nämlich

hatte der deutsche Volksgesang in seinen epischen Nationaldichtungen seit den frühesten Zeiten als eine durchaus originale Erfindung und als nationales Eigenthum besessen; und von ihm ging sie jetzt um so leichter in den christlichen Gesang über, als die Kirche gesunde und förderliche Elemente des weltlichen Gesanges zu ihrer Verherrlichung bereitwillig aufnahm. Mit der Entstehung dieser dreitheiligen Strophenform bei den Germanen aber hat es folgende Bewandniß.

Mit wunderbarem instinktiven Tiefsinn sowohl für den geheimen Grundzug der lyrischen Poesie zur Musik, wie für die innere Harmonie der Gefühle selbst, die sich auch im dichterischen Wortklange reflektirt, hatten die Germanen seit Alters, wenn wir den heidnisch rohen Urgesang ausnehmen, ihre epische Volksdichtung Anfangs in lauter gleichmäßig fortlaufende „Langzeilen" — ganz analog dem langen Hexameter der antiken Volkspoesie — später in kurze, paarweise verbundene Verszeilen gefaßt und in dieser Fassung gesungen — verbunden durch den Gleichklang der Alliteration oder der Assonanz. Allmälig jedoch hatte das Bedürfniß, daß die Dichtung zum Zweck des Vortrags einerseits unter die Volksmasse und einzelne vorsingende Rhapsoden, und anderseits unter die Rhapsoden unter einander vertheilt werden mußte, auf die Scheidung des Gesammtverlaufs der Dichtung zu einzelnen Abschnitten, auf eine engere Gliederung der gleichmäßig fortlaufenden Verspaare geführt. Und diese Gliederung gewann man in der Weise, daß man immer je drei und drei dieser Verspaare durch Gedankeneinheit und Klangähnlichkeit zu einer Gruppe verband — das früheste Beispiel der „Strophe" in der abendländischen Poesie. Und dabei trat zugleich ein anderes altgermanisches Element hervor, nämlich der Refrain, diese Wiederholung der letzten Verszeile oder Versworte durch den Mund der ganzen Volksmasse, während die Dichtung selbst nur von jenen Vorsängern strophenweise vorgetragen zu werden pflegte. Hatte nämlich bei den nationalen Chor- und Rundgesängen, in denen sich das gesellige und das künstlerische Bedürfniß zugleich einen Ausdruck gab, ein Einzelner seine Strophe im Kreise des fröhlich versammelten Volkes gesungen, ein Anderer die zweite, ein Dritter die nächste u. s. f., und zwar alle nach einer einzigen, bekannten und beliebten Melodie, so trat am Ende der einzelnen Strophen jedes Mal die ganze Versammlung mit ihrem Gesange ein, indem sie mit der Wiederholung des Schlusses dem sittlichen Gefühl ihrer Anerkennung oder Mißbilligung Luft machte, Rühmliches bestätigte oder pries, Schimpfliches

dagegen mißbilligte und verwarf. Hierbei konnte, da in jener frühen Zeit sowohl die Kunstform selbst, als auch der Sinn für deren Gestaltung noch höchst dehnbar war, es leicht geschehen, daß das dritte Verspaar, welches eben von der Volksmasse als Refrain wiederholt wurde, oder mit welchem sich der altübliche Refrain irgendwie vermischte, eine etwas abweichende, gewöhnlich verlängerte Gestalt, eignen Rhythmus und Tongang erhielt und sich so den beiden gleichgebauten Verspaaren als ein neues, eigenartiges Element anschloß. Genug, die altgermanische Eposstrophe umfaßt zwei auf einander folgende Verspaare von gleichem metrischen Bau und ein drittes, wenig variirendes Verspaar — dies ist ihre Grundgestalt. Und in dieser hat sie sich festgesetzt und mit übergreifender Herrschaft alle Gattungen der damaligen wie der spätern Lyrik, also vornehmlich das eigentliche Lied, nach sich bestimmt. In dieser Gestalt nun hörten sie damals auch die katholischen Geistlichen zum ersten Mal, sie hörten die strenger gebundene und wohllautendere Verssprache der germanischen Dichtung, den ihnen ungewohnten Wohllaut der Alliteration und Assonanz und allmälig auch die Sprachmusik des Reimes, der sich mit dem Christenthum in die abendländische Poesie einzubürgern anfing, indem er bekanntlich durch den Mönch Otfried aus der lateinischen Hymnendichtung in den deutschen Versbau übergeführt wurde. Diese musikalischen Elemente des deutschen Dichtungsidioms ahmten sie, die im Versbau nicht Ungewandten, in ihrer lateinischen Kirchenpoesie nach, übertrugen die dreitheilige Strophenform der deutschen Dichtung auf die Meßgesänge der Sequenzen — deren eigne Anlage, wie gesagt, eine sehr ähnliche war — und machten sie zunächst für diese selbst und sodann für alle diejenigen Gattungen, die sich später aus den Sequenzen entwickelten, zum stehenden Schema. So haben die Sequenzen ihre ausgebildete metrische Gestalt von der dreitheiligen Strophenform der altgermanischen Epik bekommen, während sie ihren sachlichen Ursprung aus der Jubilation des jüdischen Schlußhalleluja herleiten.

Diese dreitheilige Strophenform, wie sie jetzt aus dem altgermanischen Volksgesange an die christlichen Sequenzen überging, ist die **eine** Grundgestalt des abendländischen und zumal des deutschen Liedes nach all seinen Gattungen geworden: Volkslied wie Kunstlied, kirchliches wie weltliches Lied gehen fortan in der Hauptsache nach ein und demselben Schema. Daraus erklärt es sich, wie fortwährend, durch die ganze Entwickelung des Liedes hindurch, ein Austausch, eine

gegenseitige Einwirkung des Volksliedes auf das Kunstlied und umgekehrt, des weltlichen auf das religiöse und umgekehrt hat stattfinden können. Die sogen. lais der altfranzösischen Lyrik waren geistlich und weltlich zugleich; aus weltlichen Volksliedern entstanden geistliche, und umgekehrt; Volkslieder dienten den Kunstdichtern zum Vorbild, und umgekehrt; die ursprünglich religiösen „Leiche" wurden später zu weltlichen „Reihen und Tänzen"; die Minnesänger nahmen Volksweisen in ihren Kunstgesang auf und versuchten nach deren Muster eigne Melodieerfindung u. s. w. — Alles nur, weil die metrische Grundform für den lyrischen Empfindungsausdruck überhaupt festgestellt war.

Im weitern Verlaufe der Entwickelung hat sich natürlich diese Grundform von der ursprünglichen Einfachheit entfernt und in kunstvollere Maße gegliedert, sich nach der Terminologie der einzelnen Dichtergruppen wechselnde Namen gegeben; aber die Grundform selbst, das Grundmotiv ist durch alle Variationen hindurch dasselbe geblieben und auch in der freiesten oder feinsten Detailausführung noch erkennbar. In den ersten Jahrhunderten, wo diese Form noch in naiver Urgestalt bestand und die allein herrschende war, führen ihre einzelnen Bestandtheile noch keine besondern Namen. Diese aber greifen sofort Platz, sobald die lyrische Dichtung und Dichtungsform in die Behandlung der Kunstdichter übergeht. Der deutsche Minnegesang kennt für die beiden ersten Verspaare, die man metrisch unter den gemeinschaftlichen Namen „Aufgesang" befaßt, schon die Bezeichnung „Stoll" oder „Stollen" und für das dritte Verspaar die Benennung „Abgesang". In den Tabulaturen der Meistersänger sodann sind diese Bezeichnungen ganz stehend, und zugleich belegen die Meistersänger die nun schon zu verschiedener Länge ausgebildeten Maße der Grundform mit dem Namen „Töne", deren sie eine große Anzahl unterscheiden.
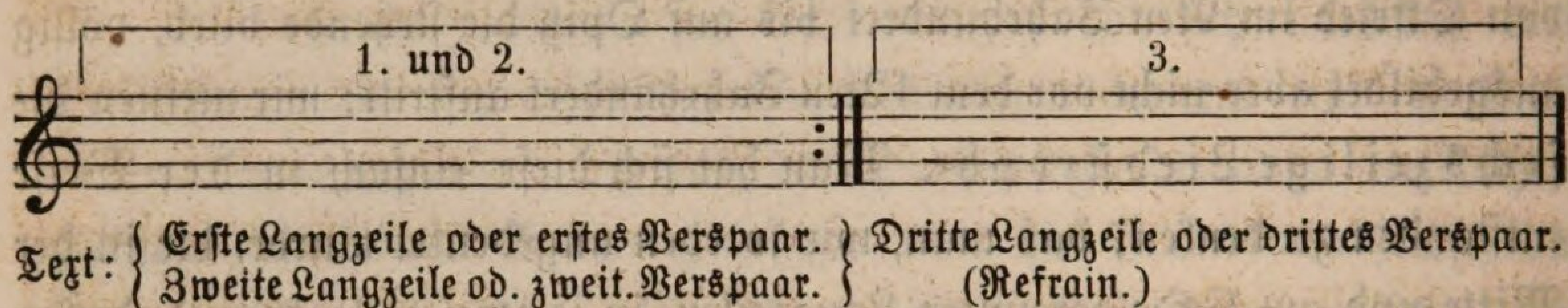
Solche metrische Wandlungen der Grundform treten nun auch in der äußern Erscheinung, in der Art der schriftlichen Aufzeichnung der Lieder zu Tage, besonders seitdem man die sogen. „leoninischen" Verszeilen", die auch in der Mitte einen Reim mit der entsprechenden Zeile haben, an dieser Stelle brach und aus je einer solchen „Langzeile" zwei sogen. „Halbzeilen" machte. Auf diese Weise bekam man natürlich eine entsprechend größere Anzahl von Verszeilen, die man nun wieder in mannigfaltiger Zusammenstellung zu je einer Strophe verband. Die ausführliche Darlegung dieser metrischen Mannigfaltigkeit gehört in die

Geschichte der Verskunst und darf in unserer Darstellung um so weniger erwartet werden, als diese Nebenformen musikalisch, d. h. bezüglich der melodischen Gestaltung des Liedes, ohne Einfluß geblieben sind. Für uns hier handelt sich's nur um die metrische Grundform in ihrer ursprünglichen Einfachheit und mit ihren wenigen Theilen von wechselnder Länge oder Kürze, nach der sich auch die einzelnen Theile der musikalischen Grundform länger oder kürzer gestalten. Aber *eine* Modifikation der Grundform müssen wir hier erwähnen, weil sie nicht bloß die metrisch durchgebildetste unter allen, sondern zugleich die letzte und bevorzugteste in der dichterischen wie in der musikalischen Lyrik geworden ist, indem sie von Otfried im 9ten Jahrhundert bis auf Opitz die stehende blieb, völlig ausgebildet aber nicht vor dem 12ten Jahrhundert auftritt: wir meinen die *sechszeilige Liedstrophe*. Man hat sich diese einfach in *der* Weise entstanden zu denken, daß man, wie so eben angedeutet wurde, die in der Mitte und am Ende gereimten Langzeilen in je zwei zerlegte und diesen beiden jedes Mal auch nur die Hälfte der kurzen, refrainähnlichen Schlußzeile anhing. Auf diese Weise entstanden zwei Halbstrophen, deren jede zwei längere und eine kürzere Zeile enthielt, von denen sich einerseits die beiden Langzeilen in jeder Halbstrophe reimen und ebenso die kurze Schlußzeile der ersten Halbstrophe mit der Schlußzeile der zweiten. Kurzgefaßt, ergiebt diese Anordnung die Reimstellung aab — ccb und folgendes metrische Schema, wie es z. B. dem bekannten Kirchenliede von Paul Gerhard, dessen Anfangsstrophe wir zur Versinnlichung hier anführen, und unzähligen andern lyrischen Gedichten zu Grunde liegt:

Nun ruhen alle Wälder,	a	1ste Halbstrophe.	Schema der sechszeiligen Liedstrophe.
Vieh, Menschen, Städt' und Felder,	a		
Es schläft die ganze Welt.	b		
Ihr aber meine Sinnen,	c	2te Halbstrophe.	
Auf, auf! ihr sollt beginnen,	c		
Was euerm Schöpfer wohlgefällt.	b		
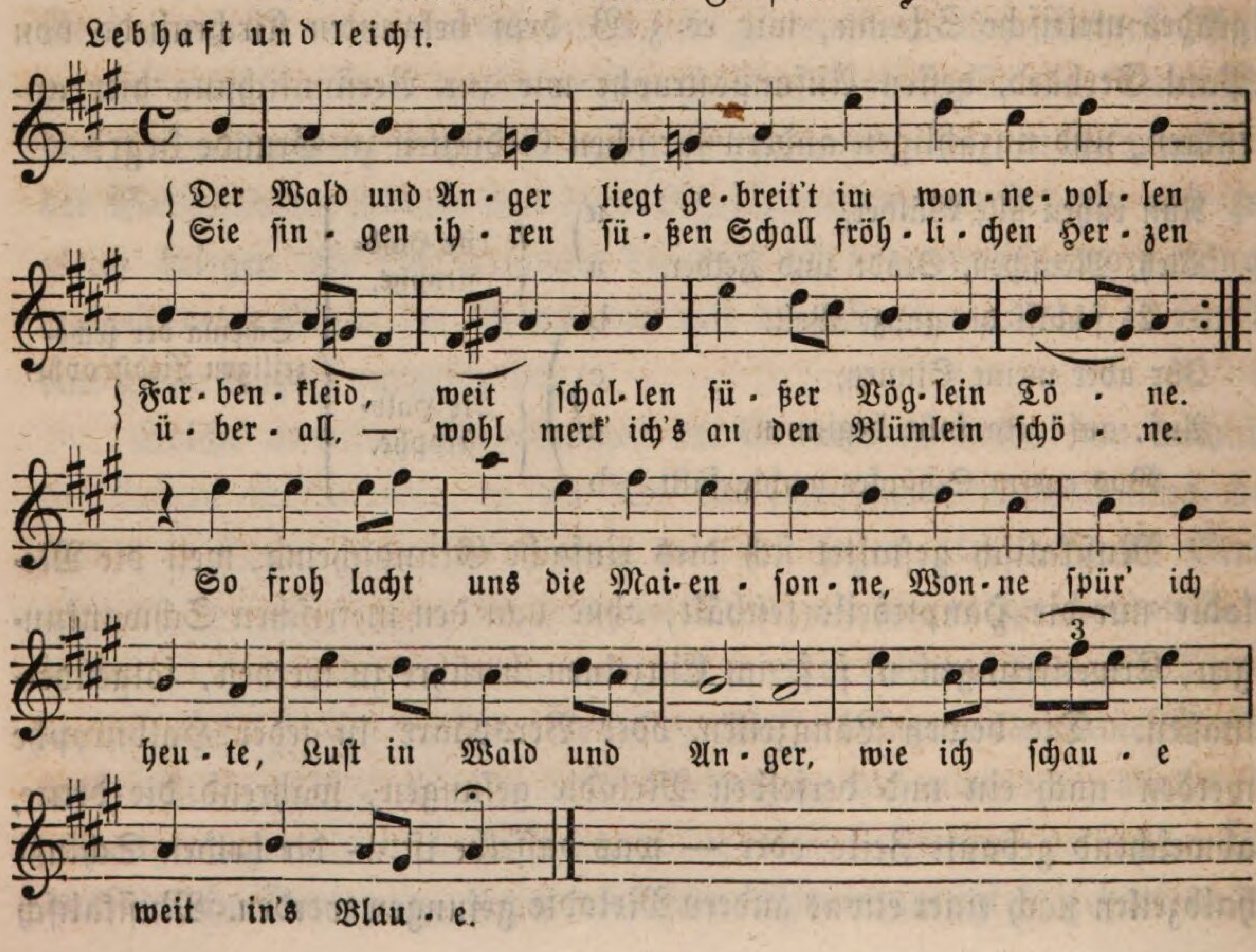
Musikalisch gestaltet sich dies einfache Grundschema, weil die Melodie nur die Hauptheile festhält, ohne von den metrischen Schwankungen, Erweiterungen u. s. f. im Einzelnen berührt zu werden, folgendermaßen. Die beiden Langzeilen oder Verspaare in jeder Halbstrophe werden nach ein und derselben Melodie gesungen, während die dritte, abweichend gebaute Zeile oder — was dasselbe ist — die beiden Schlußhalbzeilen nach einer etwas andern Melodie gesungen werden. Musikalisch

gesprochen: der erste Theil des Liedes wird, weil er zwei Zeilen Text hat, zwei Mal gesungen und erfordert daher in der Notenschrift das Wiederholungszeichen am Schluß, der zweite jedoch, mit nur einer Textzeile, tritt nur ein Mal auf, daher ihm auch das Wiederholungszeichen am Schlusse fehlt. Im Minne- und Meistergesange haben die beiden „Stollen“ regelmäßig eine Melodie, der „Abgesang“ dagegen hat eine etwas andere. Und diese Anordnung bleibt, wie wir uns später noch häufig überzeugen werden, für das eigentliche Lied durch alle Zeiten hindurch stehend. Folgendes Schema — im bloßen Liniensystem — wird die Anordnung der Theile versinnlichen.



Als ausgeführtes musikalisches Beispiel diene folgendes Lied vom Fürsten Witzlav (Liliencron und Stade, a. a. O. S. 34), an dem, wie an den weitern Proben, der Leser zugleich ein Bild ganzer Minne- und Troubadourgesänge gewinnen wird, nachdem im Bisherigen nur kurze Bruchstücke mitgetheilt worden sind.
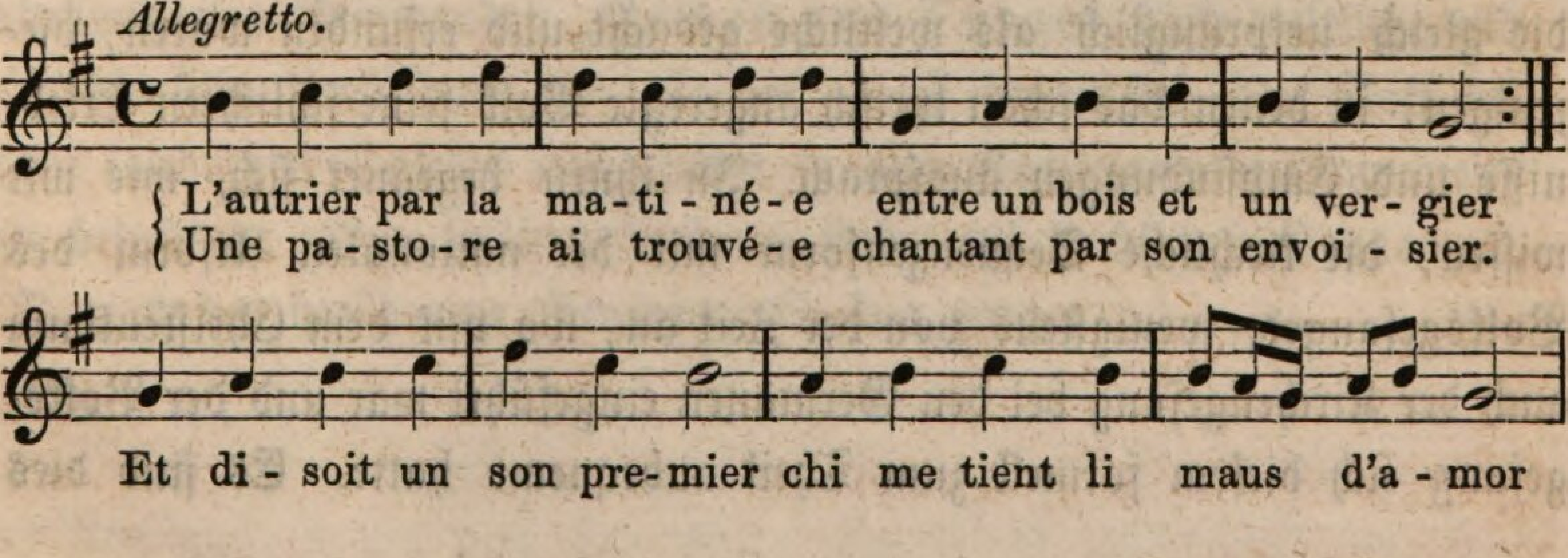
Lied im Mai. Vom Fürsten Witzlav.
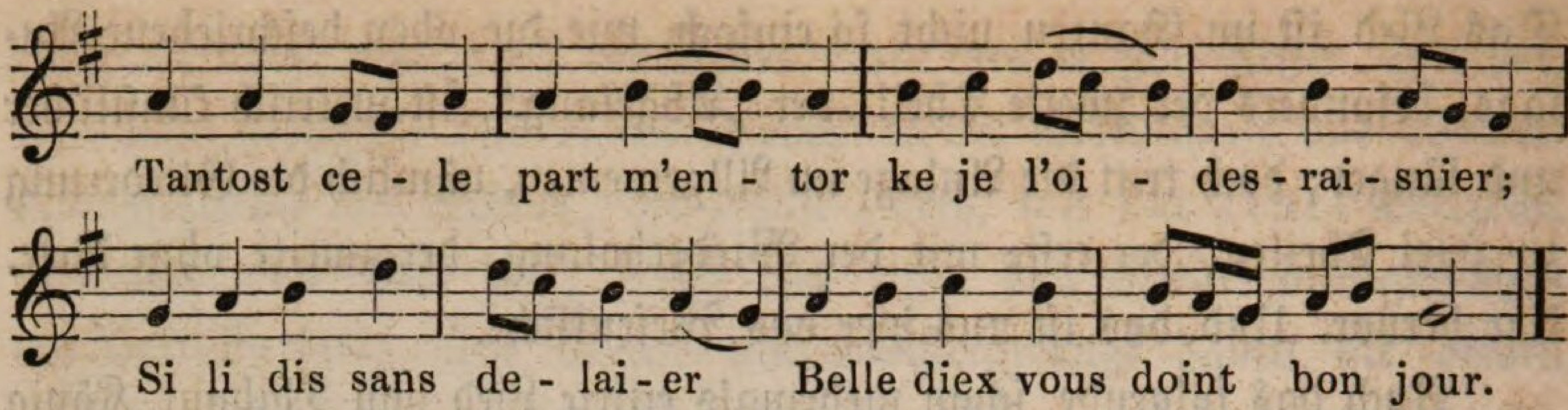


Das Lied ist im Ganzen nicht so einfach, wie die oben beschriebene Anlage, besonders der zweite Theil, der „Abgesang“, ist metrisch künstlicher und länger; doch tritt die Anlage im Allgemeinen, nämlich die Gliederung zu zwei Theilen, der erste mit der Wiederholung, der zweite ohne diese, klar hervor. Und das ist uns hier das Wesentliche.

Auch das folgende, schon mehrmals citirte Lied von Thibaut, König von Navarra, »L'autrier par la matinée« kann als Muster dieser Gattung dienen. Die sehr einfache, echt volksthümliche Melodie in dem freundlichen G-dur trägt sich mit ihrem zweitheiligen Rhythmus und der symmetrischen Gliederung der Takte sehr klar und übersichtlich vor. Auch sind ihre Intervallschritte sämmtlich ansprechend und halten sich, sehr sangbar, innerhalb einer Quinte. Kleine Achtel- und Sechzehntheilfiguren beleben anmuthig den regelmäßigen Viertelschritt. Die Textdeklamation ist nicht ängstlicher, als es dem naiven Volksliede ansteht, das auch auf eine nichtssagende Endsylbe manchmal den schweren Takttheil legt. Stoll und Gegenstoll, aus je vier Takten bestehend, sind melodisch durchaus gleich. Der Abgesang, mit etwas abweichender Melodieführung, hält dieselbe doch der Melodie der beiden Stollen so ähnlich, der Grundstimmung des ganzen Liedes so treu, daß der Gesammteindruck ein höchst wohlthuender ist. Das Längenverhältniß des Abgesanges steht zu dem der beiden Stollen in streng symmetrischer Proportion. Jeder der beiden Stollen umfaßt vier Takte, der Abgesang hat die doppelte oder, wenn man die vier Schlußtakte dazuzählt, die dreifache Länge — eine Symmetrie der Anlage, die das reinste Wohlgefühl erzeugt und für die ganze Gattung „Lied“ mustergültig ist. Die Notation des Liedes wird das Gesagte bestätigen.

»L'autrier par la matinée.« Von Thibaut, König von Navarra.





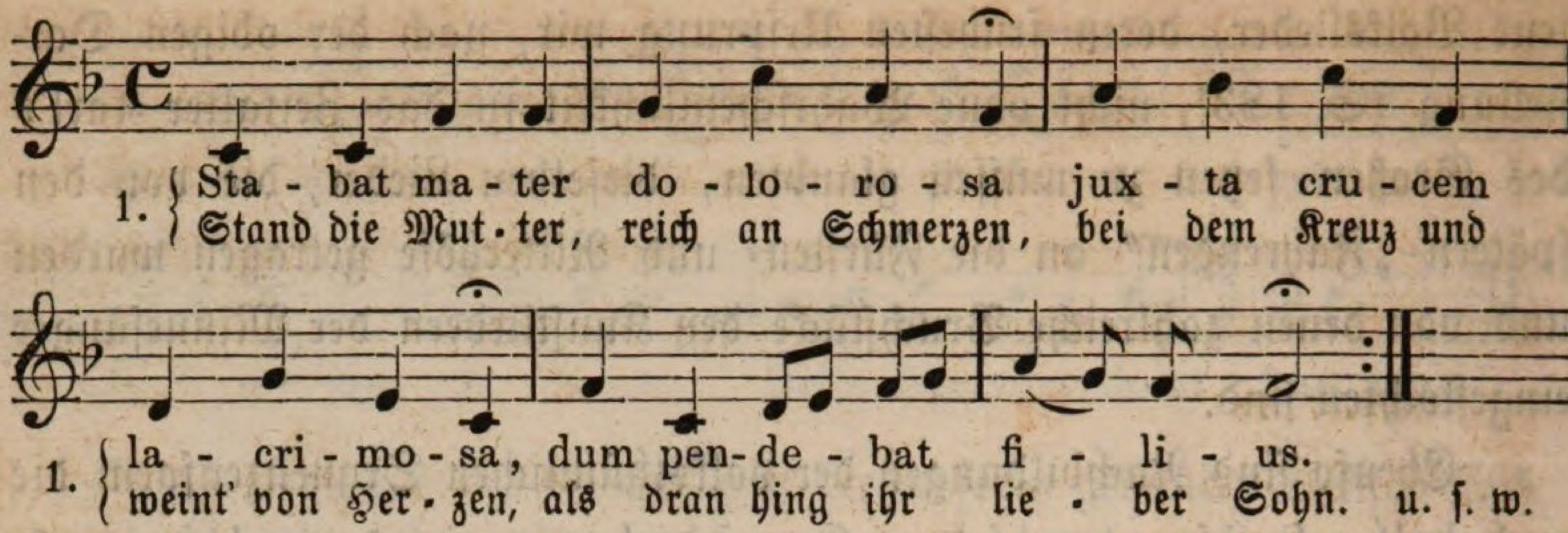
Von den nach dieser dreitheiligen Grundform gebauten Liedern sind die ältesten die den kirchlichen Sequenzen nachgebildeten, da deren Form die volksthümlichere war, theils wegen des ältesten christlichen Gemeindegesanges, dessen Texte in dieser Form verfaßt waren und an dem ja das Volk Theil genommen hatte, theils wegen ihrer rhythmenlos freiern Form, in der sich die naive Ungebundenheit des Volksgesanges am Behaglichsten ergehen konnte. Dahin gehören zuerst die schon oben (S. 161. 162) erwähnten ältesten Volksgesänge, gewöhnlich geistliche Volksballaden, Legendes populaires, lodi oder laudi spirituali genannt, die noch vorherrschend epische Haltung haben, indem sie nationale Ereignisse, kriegerische Helden u. dgl. feiern, und deren schon seit den ersten Jahrhunderten des Christenthums aus Lobliedern auf die kirchlichen Heiligen entstanden waren, wie denn überhaupt beide Gattungen von Anfang an neben einander her und in einander übergegangen sind. Mit der nämlichen Weise, worin man sich an die Heiligen wandte, pries man zugleich seine Stammeshelden und siegreichen Führer; sogar frivole Züge kommen in diesen weltlich umgedichteten Volksballaden bereits vor. Solche Legendes populaires, d. h. volksthümliche Legenden, Gedichte auf weltliche Heilige, also auf Könige, Helden u. dgl., haben sich z. B. in der Bretagne, und sogen. lodi oder laudi spirituali, d. h. geistliche Lieder, Volkslieder, die aus geistlichen umgedichtet sind, in Italien bis auf den heutigen Tag erhalten.

Dahin gehören ferner die ältesten eigentlichen Volkslieder, die gleich ursprünglich als weltliche gedacht und erfunden waren, diejenigen, in denen das schon lyrisch angeregte Volk seine schlichten Erlebnisse und Empfindungen aussprach. In ihnen begegnet sich, wie wir wissen, die kirchliche Sequenzenform mit der nationalen Urform des Volksgesanges, wenigstens von der Zeit an, wo mit dem Christenthum auch der Kirchengesang bei den Germanen eingeführt war und der Volksgesang sich diesem formell zum Theil anbequemt hatte. Es sind dies

jene Volkslieder, deren frühesten Ursprung wir, nach der obigen Darstellung (S. 183), nicht ohne Wahrscheinlichkeit in das Zeitalter Karl's des Großen setzen zu müssen glaubten, dieselben Lieder, die von den spätern „Fahrenden" an die Fürsten- und Ritterhöfe getragen wurden und von denen zahlreiche Bruchstücke den Kunstliedern der Minnesänger eingeflochten sind.

Ebenso sind Nachbildungen der volksthümlichen Sequenzenform die noch halb religiösen lyrischen Kunstdichtungen der altfranzösischen Troubadours, von ihnen selbst lais (vgl. S. 175. 213), von den deutschen Dichtern und Übersetzern mit geringer Umschmelzung des Grundwortes „Leiche" genannt (S. 213). Zwar sind sie dem Inhalte nach ursprünglich geistlich, indem sie vorherrschend Loblieder auf die Jungfrau Maria enthalten, oder religiöse Stimmungen, wie Reue und Buße, aussprechen; aber mit der Sequenzenform behalten sie immer noch eine populäre Grundlage und eine Verwandtschaft mit dem wirklichen Volksliede; ja später nehmen sie fast regelmäßig die Umbiegung in's Weltliche. Ein solch geistlicher Lai oder Leich, dessen Melodie jedoch nicht erhalten zu sein scheint, ist der von dem berühmten, schon öfter erwähnten Trouvère Thibaut von Navarra: »Il prie la Vierge, qu'elle touche la misericorde de Dieu en sa faveur«. Ein ebensolcher ist der »Cantus de Domina« (Wolf, a. a. O. Notenbeilage V^a und V^b). Ein dritter ist der Lai d'Aelis (ebendas. Notenbeilage V^a und V^b), der aus der Blüthezeit der höfischen Kunst, nämlich aus dem 13ten Jahrhundert stammt. Auch der schon oben (S. 175) mitgetheilte Lai Tristan's ist ein hierher gehöriges Beispiel.
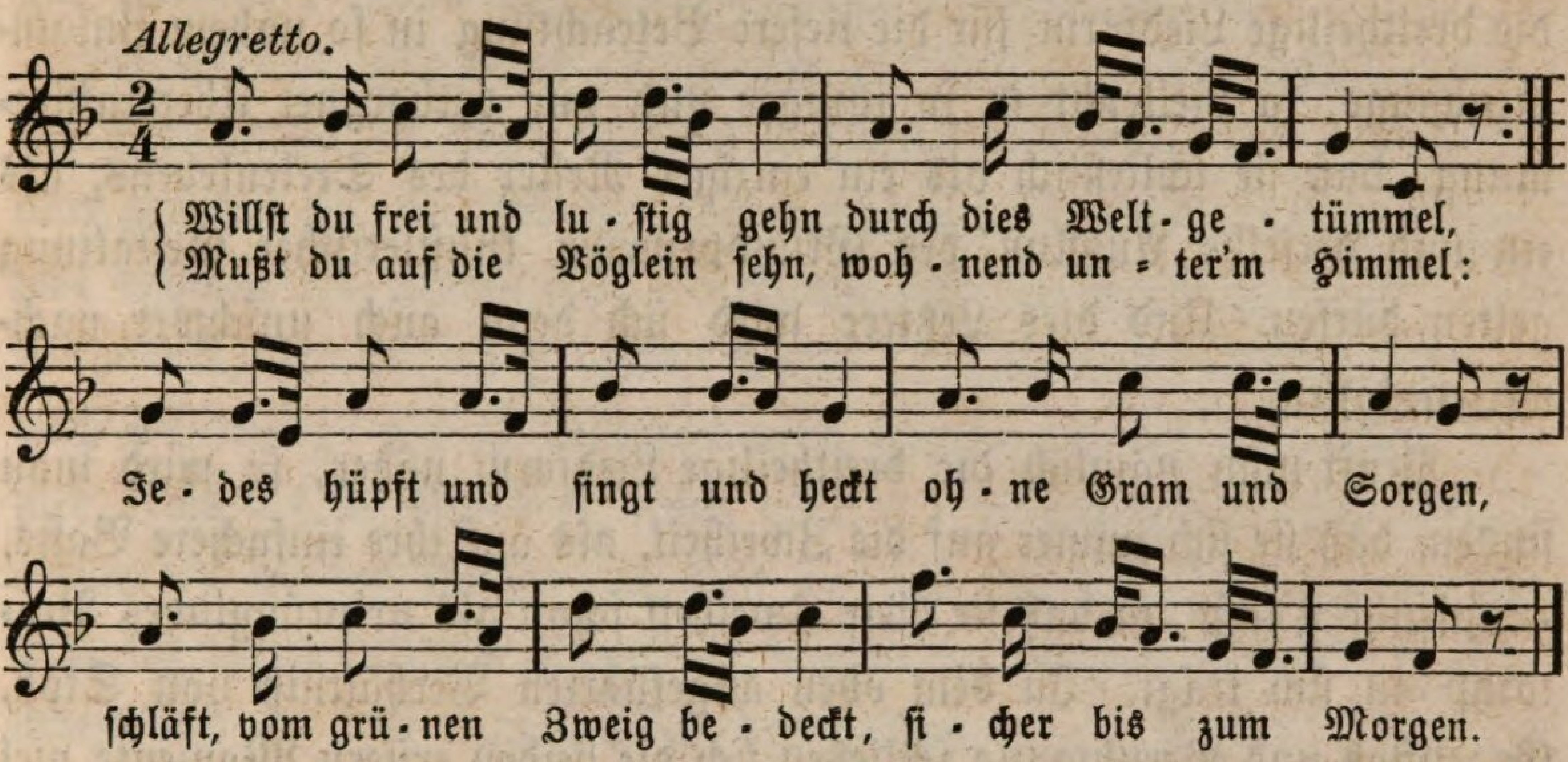
Nicht minder sind die schon weltlich lyrischen Kunstdichtungen der spätern französischen Troubadours, die sogen. chansons, und die Lieder der deutschen Minnesänger im Wesentlichen nach dem gleichen Schema geformt, ebenso die seit dem 13ten Jahrhundert aufkommenden „Reihen und Tänze", diese weltliche und volksthümliche Umbildung der „Leiche", nach denen sich das Volk bei seinen ländlichen Spielen und Festen in aller Ausgelassenheit tummelte und belustigte. Von spätern Liedern sind aus kirchlichen Sequenzen, z. B. aus der berühmten Sequenz »Stabat mater«:



Volkslieder der Flagellanten hervorgegangen; ebenso sind manche von den Liedern beim Eselsfest nichts Anderes, als Parodien auf alte Sequenzengesänge — ein Mißbrauch, der, beiläufig bemerkt, der Grund wurde, daß man die Sequenzengesänge seit dem 16ten Jahrhundert aus der Kirche verwies, mit Ausnahme von fünf, die noch jetzt in der katholischen Kirche üblich sind.

All die genannten Gattungen fügen sich, wie gesagt, der Form nach in das Grundschema der altkirchlichen Sequenzenstrophe oder, was dasselbe ist, der dreitheiligen Liedstrophe, da beide Gattungen in eine zusammenwuchsen. Abweichungen im Einzelnen kommen allerdings überall vor. So bestehen z. B. die ältern Lais oder Leiche nach ihrem textlichen und melodischen Bau aus Theilen oder Strophen von verschiedener Länge und wechselndem Rhythmus und erinnern dadurch noch stark an die ursprüngliche Sequenzenform von freierer Fassung. Sie heißen deshalb passend lais descordants oder auch bloß descorts, weil sie zwar in den gleichgeformten Langzeilen auf Reime endigen, aber in ihren einzelnen Strophen nach Versart und Verszahl von ungleichem Bau sind und deshalb verschiedene Melodien für die einzelnen Strophen erfordern. Metrisch strenger und in kürzern Maßen bewegen sich die eigentlichen Volkslieder, wogegen die kunstvollen chansons länger und von größerer Strukturfeinheit und Klangverschiedenheit sind. All diese Schwankungen aber erschüttern das Grundschema selbst nicht, vielmehr hat sich dies unter den verschiedensten Wandlungen typisch zäh und unwandelbar forterhalten. Von der ältesten epischen Volksballade und dem lyrischen Volksliede herab, durch die ganze Gruppe der Troubadour-, Minne- und Meistergesänge hindurch ist dies Grundschema noch ganz stereotyp in der reichhaltigen Literatur der kontrapunktischen Periode, im deutschen Liede sogut wie im italienischen Madrigal, im ernsten Kirchenliede nicht minder, wie in den muntern Weisen der Volkstänze. Und auch von da an, wo das Lied

wirkliches, einstimmiges Lied wird, von Heinrich Albert herunter, durch Bach und Händel und die ganze klassische Periode hindurch bis zu den jüngsten Liederkompositionen der Gegenwart, kann das Lied diese seine alte Grundgestalt nicht verläugnen. Man sehe z. B. folgendes kleine Lied von J. A. P. Schulz (1782):



In den beiden Textzeilen des ersten Theils haben wir noch ganz deutlich die beiden „Stollen" des altdeutschen Liedes, denn wie diese, so gehen noch jetzt die beiden Textzeilen nach einer Melodie. Und ebenso ist der zweite Theil ganz dasselbe, was ehemals der „Abgesang" war, der auch eine etwas abweichende Melodie hatte und nur ein Mal gesungen wurde. Endlich stimmt die beiderseitige Liedanlage auch in dem Punkte zusammen, daß unser Lied in den vier letzten Takten die Melodie des ersten Theils noch ein Mal aufnimmt und sich nur am Schluß ein wenig anders gestaltet — genau so, wie es schon der „Abgesang" im altdeutschen Liede that. Ähnliche Beispiele aus der neuern Liedliteratur, und zwar bis auf die jüngste Gegenwart herab, ließen sich zu tausenden zusammenstellen. Daß diese erste Grundform auch poetisch dieselbe geblieben ist, selbst für solche Gattungen, die nicht rein lyrisch sind und ursprünglich keinerlei Beziehung zum Gesange haben, zeigen z. B. die Balladen Bürger's, Schiller's u. a. Jedenfalls aber muß uns diese historische Unverwüstlichkeit der Liedstrophe ein Beweis sein, aus wie richtigem Gefühl sie erwachsen ist und wie sehr sie den Stempel innerer Nothwendigkeit an sich trägt.

Wenn nun nach dem Bisherigen die dreitheilige Strophe unläugbar die Grundform des Liedes geworden ist und ihre psychologische Begründung zugleich durch die Dauer vieler Jahrhunderte bewährt hat, so scheint

es unmöglich, daß sich neben ihr noch eine andere, auf der Zweiheit beruhende Grundform in der Geschichte des Liedes habe geltend machen können. Denn entweder war die dreitheilige Form eine bloße Täuschung und auch nur ein wandelbares, historisch vorübergehendes Zeitprodukt, wie so manche andere Kunstformen; oder es stehen die zweitheilige und die dreitheilige Liedform für die tiefere Betrachtung in so nahem Zusammenhange, ja vielleicht in so inniger und nur verborgner Übereinstimmung, daß sie schließlich als ein einziger Reflex des Seelenlebens, als ein und derselbe Ausfluß des Grundprincips künstlerischer Gestaltung gelten dürfen. Und dies Letztere wird sich denn auch unschwer nachweisen lassen.

Prüft man nämlich die dreitheilige Liedform näher, so wird man finden, daß sie sich immer auf die Zweiheit, als auf ihre einfachere Basis, zurückführen läßt, ja daß sie diese Zweiheit schon als ursprüngliches Prototyp in sich trägt. In dem oben angeführten Verhältniß von Stoß, Gegenstoß und Beruhigung schließen sich die beiden erstern Momente viel enger an einander, als sich das dritte zu beiden verhält: denn Stoß und Gegenstoß fallen unter den gemeinschaftlichen Begriff der Bewegung, beide bilden einen Prozeß für sich; wo ein Stoß von der einen Seite erfolgte, muß nothwendig ein Gegenstoß von der andern erfolgen, sobald das Gleichgewicht nicht gestört bleiben soll: beide fordern sich also gegenseitig und bilden für sich eine Einheit. Dadurch aber hört das dritte Moment auf, drittes zu sein, es tritt vielmehr der ersten Einheit als zweite gegenüber. Denn dies dritte Glied ist ebensosehr ein für sich bestehendes, hat ebensoviel Bedeutung, als die beiden ersten zusammengenommen; daß nach der Störung die Ruhe wieder eintritt, ist ebenso wichtig und wird ebenso nothwendig gefordert, als der erste Prozeß, daß die Ruhe überhaupt gestört wurde. Beide Seiten halten sich also vollkommen das Gleichgewicht; die beiden erstern Momente ergeben die erste Hälfte des Verhältnisses, das anfänglich dritte die andere Hälfte. Es ist daher keine Spiegelfechterei, wenn man behauptet, daß jede dreitheilige Kunstform in der Poesie und Musik sich in die zweitheilige auflöse, es liege nur in der Oberflächlichkeit oder Tiefe der Auffassung, ob man sich für die eine oder die andere entscheide. In unserer dreitheiligen Liedstrophe sind die beiden ersten Verspaare schon äußerlich und sprachlich, nämlich durch die Gleichzahl der Versfüße und den Gleichklang des Reimes, zur Einheit verbunden und noch sichtbarer musikalisch, indem beide nach einer

Melodie gesungen werden. Das dritte Verspaar dagegen, mit etwas verschiedener metrischer Struktur und Gesangweise, tritt den beiden ersten Paaren als die zweite selbständige Einheit gegenüber. Das Nämliche findet, in weiterm Kreise, seine Bestätigung an den drei- und zweitheiligen Taktarten. Man spricht bekanntlich in der Musik von Dupel- und Tripeltakt und hält beide gewöhnlich für zwei ganz verschiedene Formen der Bewegung, für einen absoluten rhythmischen Gegensatz. Sieht man aber genauer zu, so wird man überrascht sein, daß die Dreitheilung, ja jede rhythmische Zeittheilung überhaupt auf der Zweiheit basirt. Beim Dupeltakt, der nur nach halben Noten ($\frac{}{2}$), oder nach Vierteln ($\frac{}{4}$), oder nach Achteln ($\frac{}{8}$) u. s. w. bestimmt wird, von denen dann allerdings zwei, vier, sechs u. s. w. oder drei, sechs, neun u. s. w. zur Einheit eines Taktes verbunden werden können, ist dies an und für sich einleuchtend. Aber auch im vermeintlichen Tripeltakt herrscht im Grunde dieselbe Zweiheit, indem sich die drei Einzelschläge des Taktes, wie z. B. im $\frac{3}{4}$-Takt, für das Gefühl immer wieder so ordnen, daß unwillkührlich die beiden erstern für sich und ebenso der dritte für sich gefaßt werden; nur sind jene beiden von der doppelten Dauer und haben den schweren Takttheil, der dritte Schlag dagegen folgt leicht und kurz hinterher. Kommen sechs Einzelschläge auf den Takt, so gruppiren sich diese von selbst zu zwei Hälften von je drei Schlägen, so daß die drei erstern zusammen eine Einheit und die drei folgenden die zweite Einheit bilden. Enthält der Takt neun Schläge, wie im $\frac{9}{8}$-Takt, so rücken wiederum die sechs erstern zu einer Gruppe zusammen und die drei letztern ebenso zu einer Gruppe, ganz wie im $\frac{3}{4}$-Takt. Überall reducirt sich, wie man sieht, die Dreiheit auf die Zweiheit; und diese letztere bleibt schließlich das alleinige Grundschema für alle künstlerische Zeittheilung und Gliederung, die letzte psychologische Basis des poetischen und musikalischen Rhythmus. In der historischen Wirklichkeit freilich, wo neben dem psychologischen Gesetze auch die subjektiv beschränkte, sinnlich bedingte Wahrnehmung oder Tradition und persönliche Autorität in Geltung tritt, wird sich neben der einen Form immer auch die andere als gleichberechtigt behaupten.
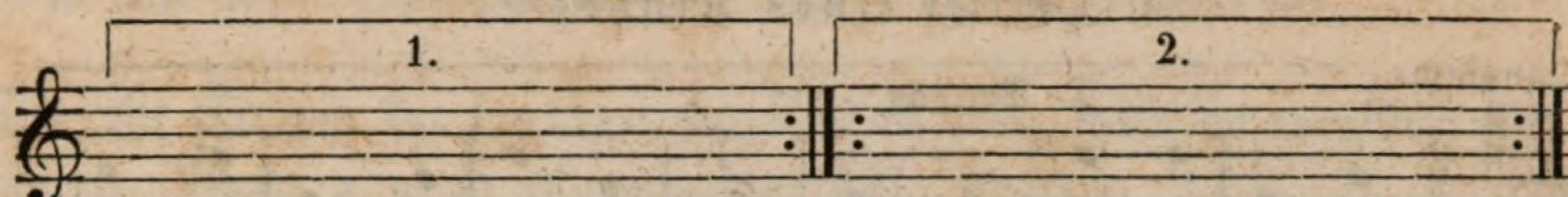
Es kann hiernach nichts Befremdliches mehr haben, daß in der Entwickelung des Liedes neben den dreitheilig gebauten Liedern sich eine parallele Reihe zweitheilig gebauter untermischt dahinzieht. Für jene war die dreitheilige Strophe der altdeutschen Volksepen und der kirchlichen Sequenzen das Vorbild, für diese sind es die gleichfalls seit Alters

in der Kirche gebräuchlichen Hymnen, deren Princip die Zweiheit ist und deren Form gleich von Anfang die klare, zweitheilig gebaute Strophe war, während die Sequenzen sich erst aus rhythmenlosen Textzeilen zur Strophenform hindurchfanden.

Die kirchlichen Hymnen waren von vorn herein rhythmisch und strophisch gebaute, meist aus vier jambischen, vierfüßigen Verszeilen bestehende Liedtexte, entweder mit gepaarten oder mit verschränkten Reimen (aa bb oder ab ab). Mit andern Worten: die Hymnenstrophe umfaßt vier Verszeilen, die durch Reime zu zwei Paaren verbunden sind, so daß entweder die beiden ersten Verszeilen das eine, die dritte und vierte Verszeile das andere Paar bilden, oder so, daß die erste und dritte Verszeile und ebenso die zweite und vierte sich zu je einem Paar zusammenschließen. Diesen einfachen Strophenbau haben, neben der ältern rhythmenlosen Sequenzenform, zum Theil schon die frühesten Lieder der altfranzösischen Kunstlyriker — ein Umstand, der sich aus der Vertrautheit derselben mit der altchristlichen Hymnik erklärt, die ihnen um so geläufiger sein mußte, als diese Kunstdichter ursprünglich Geistliche und Gelehrte waren und schon als solche die kirchliche Hymnendichtung in selbstgefertigten Gedichten übten. Was hätte ihnen jetzt, wo sie zum Theil der Kirche Lebewohl gesagt und sich mit der weltlichen Freiheit zugleich der weltlichen Empfindung geöffnet hatten, näher liegen können, als den einfachen Strophenbau ihrer frommen Dichtungen, der sich dem ungebildeten Ohre der Zeitgenossen auch durch größern Wohlklang empfahl, in der weltlichen Lyrik gleichfalls beizubehalten und nachzuahmen?
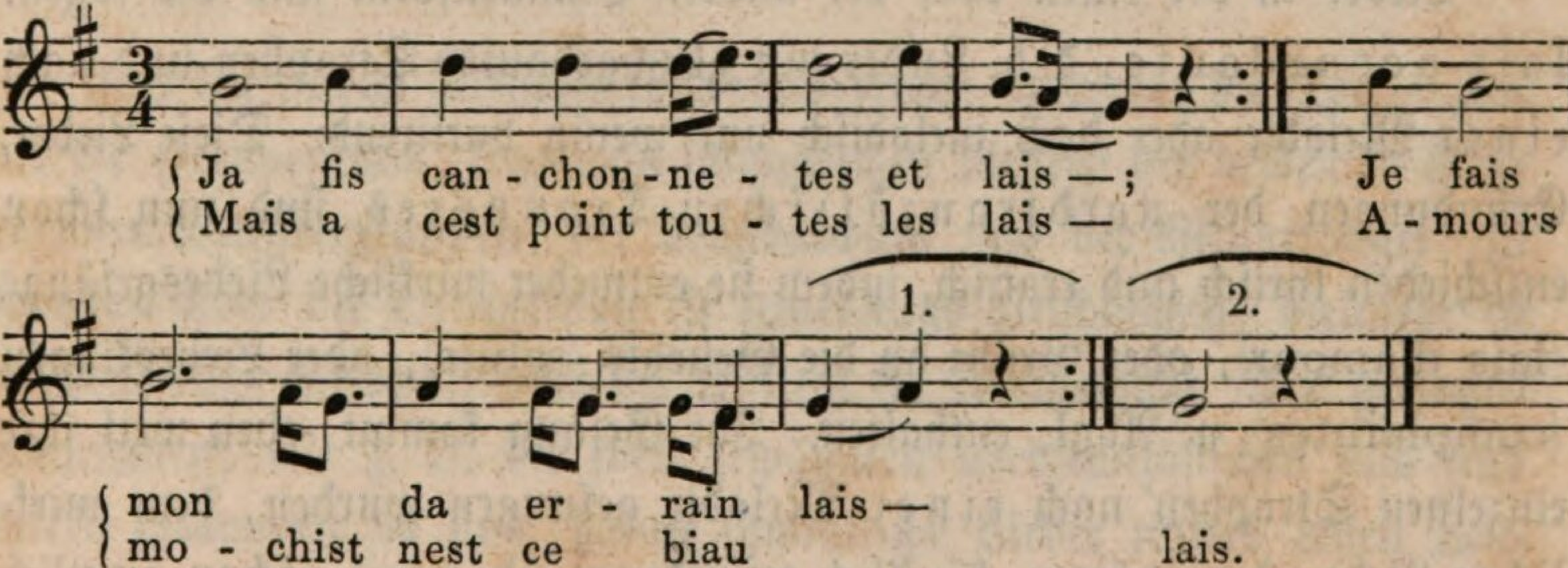
Daß diese Rhythmik der Hymnenstrophe auch den betreffenden Gesang rhythmisch machen mußte, daß wir hier also schon Tonreihen mit einer bestimmten Anzahl von Takten und Theilen, schon Melodie mit dem Wechsel langer und halblanger Töne, mit entferntern, poetisch ausdrucksvollern Intervallschritten, als die Sekunden im Sequenzengesange es sind, mit mehr sprechendem, wirklich lyrischem Empfindungsausdruck vor uns haben, leuchtet ohne Weiteres ein. Diese zweitheilige Hymnenstrophe ist nun die **zweite** Grundform des musikalischen Liedes geworden, die ihm zum Theil noch heute eigen ist, wie der zuerst betrachteten Gruppe von Liedern die Sequenzenform. Diese hymnische Grundform besteht, den beiden gereimten Verspaaren (aa — bb) entsprechend, aus zwei melodischen Perioden, auf deren erstere das erste Verspaar, auf deren andere das zweite gesungen wird, oder mit andern

Worten: jeder der beiden Theile des Liedes wird, laut Wiederholungszeichen, zwei Mal gesungen, während in der Sequenzenform nur der erste Theil zwei Mal auftrat. Das Schema für diese Liedform ist dies:

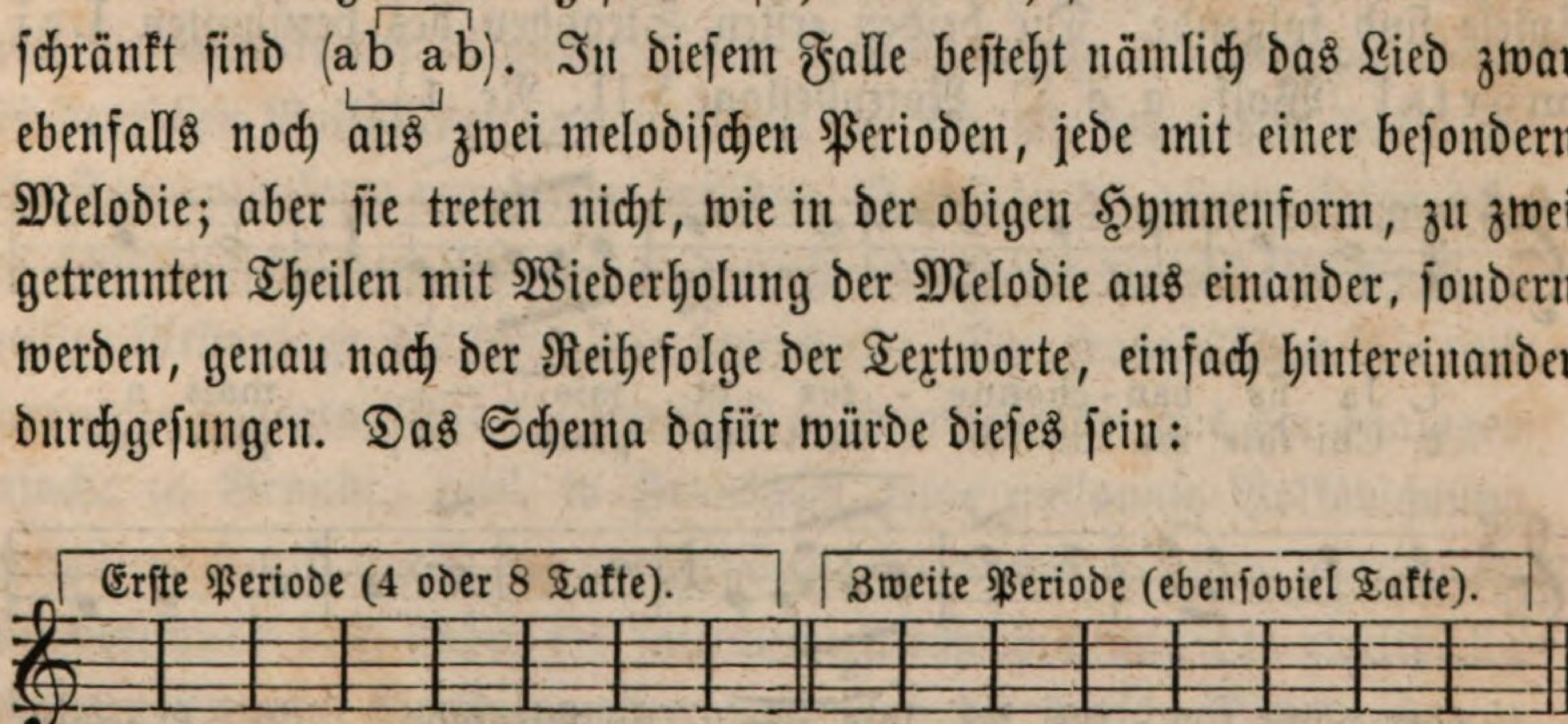


Text: Erstes Verspaar, zwei gereimte Textzeilen enthaltend. Zweites Verspaar, ebenfalls zwei gereimte Textzeilen enthaltend.

Ein lebendiges Beispiel giebt der demnächst folgende lai mortal (vgl. S. 262), der aus zwei rhythmisch ganz gleichen Theilen besteht und jeder Theil wiederum aus zwei ebenso gleichen Perioden von je vier Takten. In jedem der beiden Theile aber haben die beiden Perioden wesentlich dieselbe Melodie, d. h. diese wird zwei Mal hinter einander gesungen, also wiederholt. In das Schema der Hymnenstrophe gebracht, bekommt daher der Gesang folgende Gestalt:
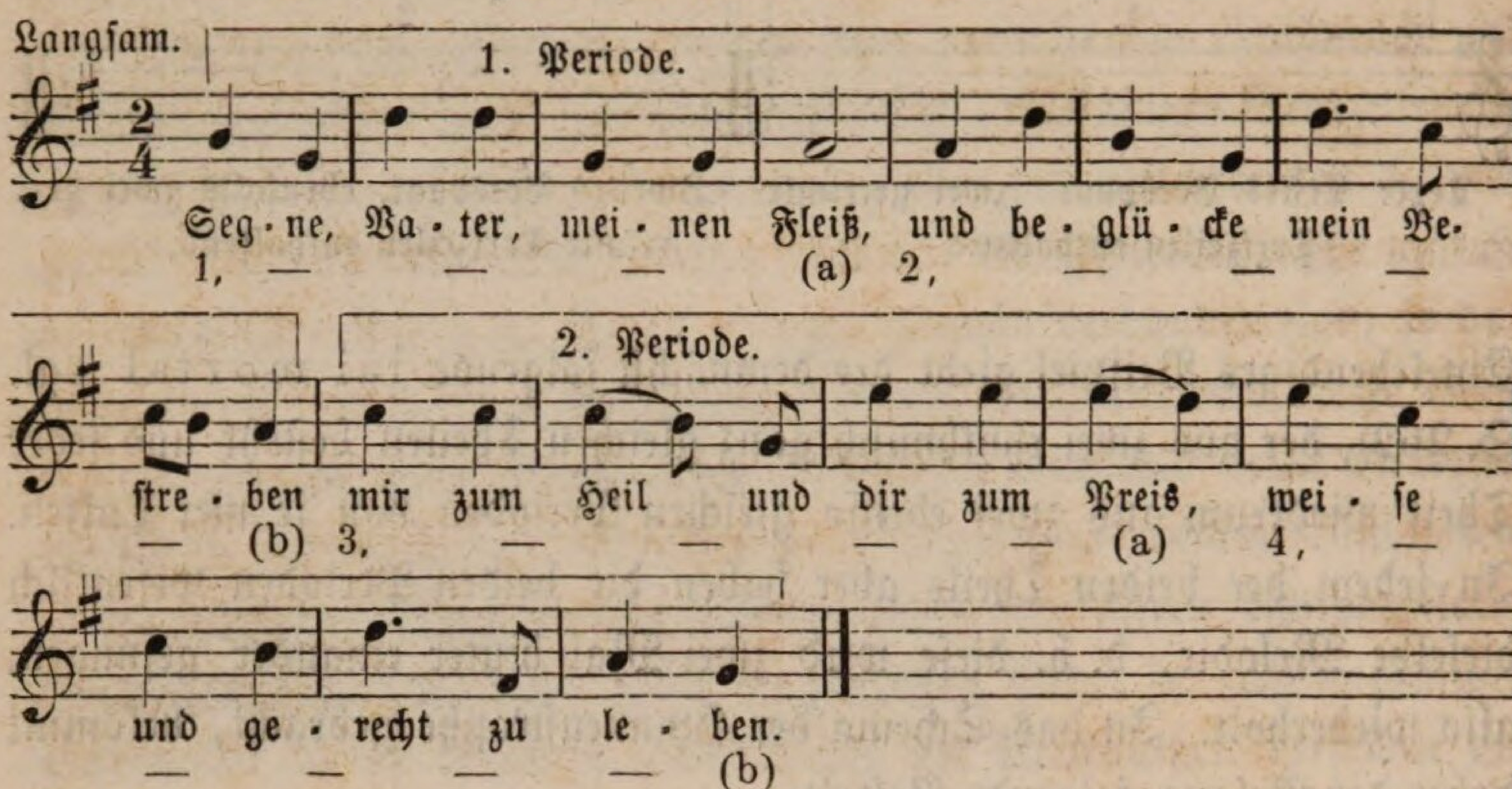


Ein wenig anders gestaltet sich die Sache, wenn die Reime verschränkt sind (ab ab). In diesem Falle besteht nämlich das Lied zwar ebenfalls noch aus zwei melodischen Perioden, jede mit einer besondern Melodie; aber sie treten nicht, wie in der obigen Hymnenform, zu zwei getrennten Theilen mit Wiederholung der Melodie aus einander, sondern werden, genau nach der Reihefolge der Textworte, einfach hintereinander durchgesungen. Das Schema dafür würde dieses sein:
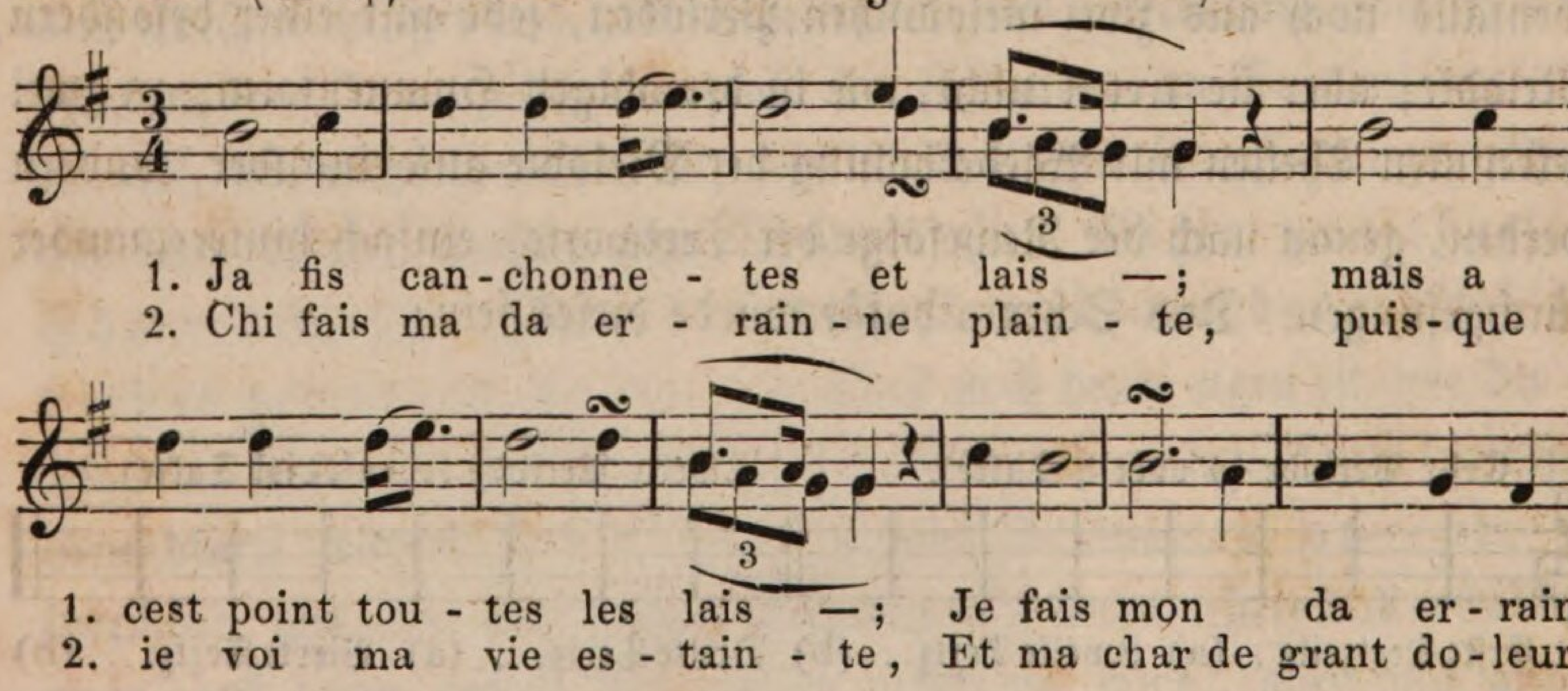


Erste Textzeile .. (a) Zweite Textz... (b) Dritte Textz. ... (a) Vierte Textz. ... (b)
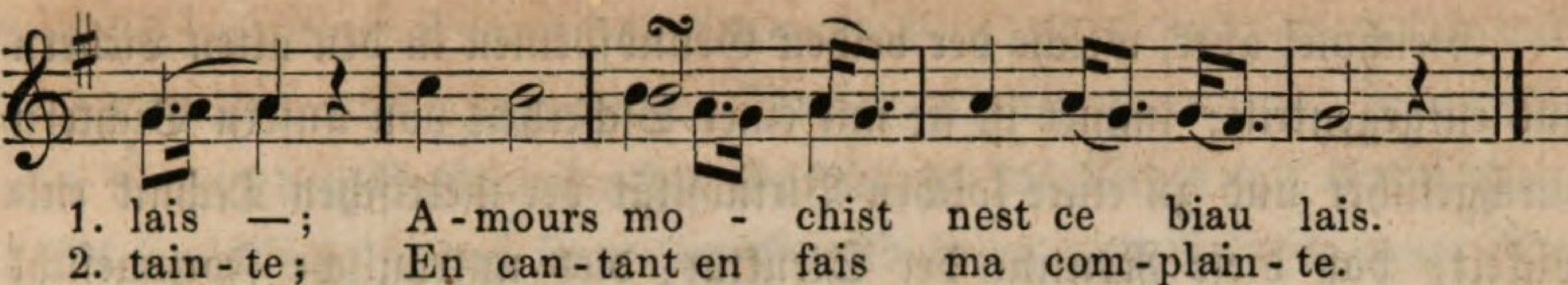
Als Notenbeispiel diene folgendes kleine, absichtlich einfach gewählte Lied aus neuerer Zeit, da es der Liedliteratur unseres Zeitraums an einem passenden Beispiel fehlt.

„Bitte eines Kindes".
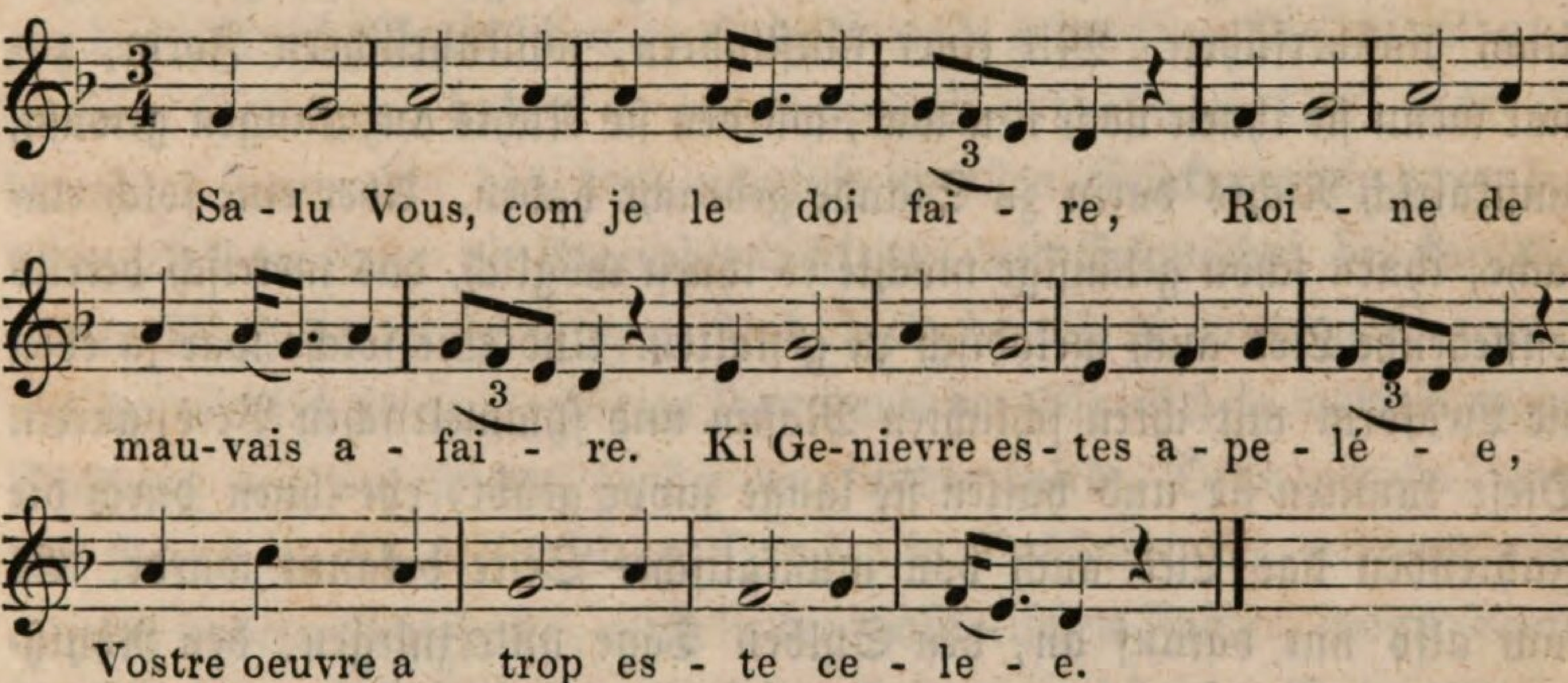


Lieder in der einen oder der andern Hymnenform sind die sogen. lais accordants, d. h. Lieder mit gleichgebauten Strophen und nach einer Melodie oder doch melodisch nur wenig variirend. Diese Lieder, Erfindungen der nordfranzösischen Trouvères, sind nun schon entschieden lyrisch und erotisch, indem sie entweder wirkliche Liebesgesänge (lais d'amour), oder Grüße an die Geliebte (saluts), oder Liebesklagen (complaintes) u. Ähnl. enthalten. Ihr Gesang kommt, eben weil ihre einzelnen Strophen nach einer Melodie gesungen wurden, dem wirklichen Liede, der spätern, künstlich erfundenen chanson, schon ziemlich nahe und kann immerhin als deren Vorläufer angesehen werden. Beispiele sind folgende. Die beiden ersten Strophen des berühmten Lai mortal (Wolf, a. a. O. Notenbeilage VII. Nr. 1.):





Die erste Strophe der Lettre du Roi Marc, faite en semblanche de lai (Wolf, a. a. O. Notenbeilage VII. Nr. 2):



Eine der beiden betrachteten Grundformen, entweder die Sequenzen- oder die Hymnenform, liegt nun sämmtlichen Liedern der beiden in Rede stehenden Künstlergruppen, der Troubadours und der Minnesänger, zu Grunde. Aber die Vertheilung ist keineswegs gleichmäßig, vielmehr ist die dreitheilige Strophenform bei Weitem im Übergewicht. Mit geringen Ausnahmen, wie z. B. die eben erwähnten nordfranzösischen lais und spätern chansons es sind, haben sämmtliche Lieder unsers ersten Zeitraums den dreitheiligen Strophenbau, ohne Zweifel deshalb, weil das abendländische Lied wesentlich ein deutsches Erzeugniß war und daher auch die Gestalt der altgermanischen Volksdichtung, die Strophenform des deutschen Volksliedes annahm, mit der sich, wie wir sahen, die kirchliche Sequenzenform wunderbar berührte. Selbst in der ganzen folgenden, der kontrapunktischen Periode und noch über diese hinaus ist die dreitheilige Liedanlage die fast allein herrschende. Den französischen lais und chansons dagegen liegt die zweitheilige Hymnenform aus der analogen Ursache zu Grunde, weil in Frankreich keine nationale Volksdichtung der spätern Lyrik irgend ein ausgeprägtes metrisches Schema überlieferte und vorschrieb und daher die lateinische Kirchendichtung der zweitheilig gebauten Hymnen die Formenherrschaft über die lyrische Dichtkunst mit aller Leichtigkeit an sich reißen konnte.

Gleichviel aber, welche der beiden Grundformen in den alten Liedern uns entgegentritt: immer ist sie mit einer Sicherheit von unsern Dichtern durchgeführt und zu einer solchen Virtuosität der metrischen Technik entwickelt, daß diese Routine der Struktur, dies untrügliche Formgefühl den Dichtern auch gesanglich zu Statten kommen mußte. Und das war bei den damaligen Schwierigkeiten für musikalisches Schaffen von der äußersten Wichtigkeit, ja es war der einzige Weg, welcher zur Komposition hinüberführte. Mit einer künstlichern, willkührlichern Form, zumal wenn sie ihnen noch neu war, würden sie Nichts anzufangen gewußt, musikalisch Nichts darin zu Stande gebracht haben. Aber eine solch einfache, ihnen schon geläufige machte es ihnen möglich, das metrisch bereits feststehende Lied auch melodisch zu gestalten. Und eine solche war ja eben die Liedform mit ihren schlichten Maßen und symmetrischen Verspaaren. Diese kannten sie und hatten sie lange zuvor geübt, ehe ihnen durch die Fahrenden das Lied auch von musikalischer Seite bekannt wurde. Es kam also nur darauf an, den Sylben Töne unterzulegen, den Rhythmus auch in die Melodie überzuleiten, den Strophenbau in entsprechende Gesangweisen umzusetzen. Und eben dies war bei einer so konstant durchgeführten, so streng gemessenen Form keine schwierige Aufgabe, wenigstens war diese Form selbst das sicherste Hülfs- und Erleichterungsmittel dazu.

Aber noch mehr! Unsere Kunstdichter hatten für die Komposition sogar ein direktes musikalisches Vorbild, nämlich — das Volkslied selbst. Dies hatte ja, wie wir oben sahen, theils aus dem altepischen Nationalgesange, theils aus der kirchlichen Sequenzen- und Hymnendichtung, die nämliche Grundform — mochten seine Weisen nun original erfundene oder kirchlich gefärbte sein. Mit diesem fertig ausgeprägten musikalischen Vorbilde konnte es unsern Künstlern nicht schwer fallen, Melodien nach demselben Schema zu schaffen, um so weniger, als sie sich, wie wir wissen, den gebräuchlichen Volks- und Kirchenweisen anbequemten. Auf diese Weise also, indem sie durch den Liedervortrag der Fahrenden zur musikalischen Komposition überhaupt angeregt waren und sich durch die ihnen völlig vertraute Form noch mehr dazu ermuntert fühlten, haben sie ihre Melodien zu Stande gebracht. Und daß sie dabei von dem Streben geleitet worden sind, ihre eignen melodischen Versuche den Volksliedern möglichst ähnlich zu halten, ja wohl selbst nur Volkslieder in veredelter Gestalt zu geben, folgt aus der Benennung lais, welche sie ihren Gedichten gaben und womit bekanntlich vorherrschend volksthümliche Gesänge

bezeichnet wurden; Andere freilich nennen die ihrigen, weniger ehrlich und bescheiden oder von einem andern Streben geleitet, chansons. Jedenfalls aber war in den Volksweisen die Grundform des Liedes mit Entschiedenheit festgehalten, so daß sie unsern Kunstdichtern jetzt Behufs eigner Melodieerfindung zum Muster dienen konnten.

Trotz der eifrigsten Bemühungen aber, welche unsere Künstler der musikalischen Erfindung oder Bearbeitung zuwandten, und trotz aller Treue gegen das metrische Grundschema und stellenweise gelungener Melodiebildung in ihren Gesängen, haben sie dieselben doch vor einem Übel nicht zu bewahren vermocht: daß diese nämlich in allen Stücken noch ganz die Mängel ihrer Zeit, die Eigenthümlichkeiten und Schwächen der kantillirenden Methode an sich tragen. Und dies eben ist es, was im Vergleich mit der metrisch so wohlgefügten Form, mit der ästhetisch so wohlthuenden Dichtung nur um so verletzender empfunden wird. Denn gerade, weil das Grundgepräge dieser Lieder so rein, so künstlerisch ist, erwartet man in jeder andern Beziehung, auch in der musikalischen Faktur, etwas ebenso Vollendetes und Tadelloses; weil der Gesammtzuschnitt, also in gewisser Weise das Ganze dieser Gesänge etwas so Gelungenes und Richtiges hat, hofft man das Nämliche auch für alle Einzelnheiten und füllt sich in Gedanken das Grundschema mit lauter fließenden, ausdrucksvollen Kantilenen, mit lückenlosem, unanstößigem Rhythmus, wo möglich schon mit ergreifendem Gefühlsausdruck. Doch all diese Erwartungen werden gründlich getäuscht und nur an den Stellen fühlt man sich wohlthuender berührt, wo mit glücklichem Instinkt liebliche Volksliedweisen aufgenommen oder bis zur Täuschung nachgebildet sind; im Übrigen aber vereinigen sich alle Mängel der erst werdenden Musik, monotone Unbeholfenheit der Melodieführung, Verstöße gegen den Rhythmus, absolute Charakterlosigkeit im Ganzen, ein musikalisch gebildetes Ohr zu entnüchtern. Und doch waren all diese Schwächen, bei dem damaligen Stande der Musik, nicht bloß ganz natürlich, sondern sogar nothwendig, wenn das Lied überhaupt eine Entwickelung durchmachen und sich zu reinerer Gestalt fortbilden sollte.

Die Gesangmethode unserer Lieder ist — ganz entsprechend dem kirchlichen Gepräge des damaligen Gesanges — die Kantillation mit all ihren Merkmalen. Die syllabirende Textbehandlung legt in der Regel auf jede Sylbe einen Ton, theilweise schon mit sinnrichtiger Accentuation; die Stimmführung zwängt sich fast nur in den engsten Intervallen, in

Sekunden- und Terzenschritten dahin, weitere Intervalle werden möglichst vermieden und sind deshalb seltener. Am Häufigsten kommen sie in den Schlüssen vor, wo der Grundton ganz ähnlich wie schon in den griechischen Gesängen, z. B. in der homerischen Hymne an Demeter (S. 65), nicht selten auf die Quinte oder ein anderes Intervall herunterfällt — was um so härter klingt, als die Singstimme mit der Fermate auf dem Schlußton liegen bleibt. Jedoch ist, trotz der uniformen Grundbehandlung des Textes, doch schon eine Art Entwickelung in dieser Beziehung wahrzunehmen. In den ältesten Minneliedern, z. B. denen vom Fürsten Witzlav, ist die syllabische Kantillation am Strengsten beobachtet, indem auf jede Sylbe genau ein Ganzton, nach moderner Zeichenschrift etwa eine Viertelnote fällt und statt dieser nur zuweilen zwei zusammengeschleifte Achtel stehen — die sich übrigens, wie schon erwähnt, vor dem 13ten Jahrhundert nirgends im weltlichen Gesange finden. Bei den spätern Minnesängern dagegen gestaltet sich der Gesang schon freier und figurirter. Achtelgänge und Triolenfiguren werden etwas ganz Gewöhnliches; die ausgesponnene Verzierung unmittelbar vor dem Schluß der Verszeilen und Strophen, das sogen. Neuma, aus dem melismatischen Schlußhalleluja des hebräischen Tempelgesanges stammend, ist stehend u. s. w. Der Rhythmus ist noch kein anderer, als der im Text liegende, d. h. nur am Schluß der Verszeile oder Strophe macht auch der Gesang einen Tonfall oder Ruhepunkt, kennt aber noch nicht die Gliederung in gleichgemessene Abschnitte, d. h. Takte, folglich auch noch nicht das die Übersicht erleichternde Hülfsmittel der Taktstriche. Die oben besprochene Zweitheiligkeit als rhythmisches Grundgesetz ist zwar dem Principe nach vorhanden, aber noch halb unbewußt und latent, noch nicht in's Gefühl übergegangen und noch viel weniger schon in der Detailausführung der melodischen Reihen praktisch geworden. Nur wo Volksweisen oder solchen nachgebildete auftauchen, erfreut die rhythmische Gruppirung zu viertaktigen Motiven. Im Übrigen ist der Rhythmus noch ganz regellos und wird als solcher besonders da unangenehm fühlbar, wo ein melodischer Satz, nachdem er kaum einen glücklichen Anlauf genommen, etwa schon im dritten Takte stecken bleibt und damit auch die Empfindung plötzlich erstarrt, die doch erst in einer längern Tonreihe von arithmetisch bestimmter Taktanzahl zu befriedigendem Ausklingen kommt. Aus Mangel an rhythmischem Gefühl ist auch dasjenige, was wir jetzt den Auftakt nennen, noch durchaus nicht als solcher bekannt, d. h. er wird noch nicht als wirklicher Auftakt, als leichte Vorschlagssylbe

empfunden, sondern verschwimmt unterschiedslos in den melodischen Fluß des Anfangs; auch ist er — was sich für unsern entwickelten Tonsinn von selbst versteht — noch nicht aus dem Dominant-Septimenakkorde, sondern aus dem Dreiklange der Grundtonart genommen. Dagegen kennen unsere Lieder bereits den Unterschied des Dur und Moll, wenigstens an denjenigen Stellen, wo sie Volksweisen nachgebildet sind oder solche direkt entlehnt haben; wo sie sich dagegen Kirchenmelodien anschließen oder sich solcher geradezu bedienen, tritt die wohlthuende Scheidung der beiden Tongeschlechter nirgends hervor, der Gesang verwässert da zu farbloser Eintönigkeit ohne klaren Charakter und prägnanten Ausdruck. So ist denn der Gesammtton der Lieder, gleich dem des damaligen Kirchengesanges, der ja allen Gesang influirte, gedrückt und trübselig, ein schleppendes, seelenloses Gesinge ohne Aufschwung, ohne Freiheit, ohne Physiognomie — ähnlich einem Gemälde in verwaschenem Grau, aus dem kaum hier und dort ein farbiger Lichtpunkt, eine erkennbare Gestalt auftaucht. Jedoch muß es als erfreuliche Ausnahme gerühmt werden, daß die Chansonmelodien der Troubadours im Ganzen melodiöser und volksliedmäßiger sind, als die ernsten, schwerfälligen Weisen der deutschen Minnesänger. Diese letztern liefern das treueste Bild des freudlosen Geistes, der dem damaligen Gesange durchgängig inwohnte.

Und dieser Geist, in Verbindung mit der gleichförmigen Anlage ist es denn, der die Lieder beider Sängergruppen unter einander außerordentlich ähnlich macht. Und wie hätte es anders sein können, da der stereotype Schematismus des Strophenbau's alle Freiheit der melodischen Anlage, der Stand der damaligen Musik alle Lebendigkeit der Bewegung, alle Innigkeit des Ausdrucks verbot? Die Individualitäten der Künstler mochten originell, ihre Empfindung warm, ihre Intentionen sehr mannigfaltig, echt künstlerisch sein — musikalisch war Alles nach einem Leisten geschnitten, auf das gleiche Niveau herabgedrückt, schon im Keime zu todter Monotonie prädisponirt. Selbst die verschiedenen Mischungselemente der weltlichen Volksweisen, der psalmodischen Kirchenmelodien und der etwa frei erfundenen Tongänge bringen keine Abwechselung in die einförmige Masse, weil sich diese Mischung in allen einzelnen Gesängen mehr oder weniger sichtbar wiederholt. In allen beleidigt die harte Nebeneinanderstellung fröhlich jubelnder oder innig rührender Volksweisen auf der einen Seite, und mühsam zusammengeleimter, ausdrucksloser Tonreihen, die allen Gefühls baar und ledig sind, auf der andern. Aber selbst gegen dies

plötzliche Abbrechen der frischen Volksmelodie und das Versinken in die trübe Lamentation des Kirchengesanges, meist schon nach dem dritten, vierten Takte, wird man zuletzt stumpf; auch diese Gewaltthat gegen Ohr und Geschmack wird schließlich zu einem reizlos stabilen Zuge in der langweiligen Physiognomie dieser Lieder, den man mit Resignation hinnimmt. Der einzelne Gesang, für sich allein genommen, bekommt zwar durch die mechanische Zusammenstellung heterogener Elemente eine gewisse Eigenthümlichkeit, eine Buntfarbigkeit, die den an organische Einheit gewöhnten Kunstgeschmack allerdings wenig befriedigt; aber insofern die Erscheinung in sämmtlichen Gesängen stehend wiederkehrt, hört sie auf, etwas Eigenthümliches zu sein und verliert ihre scheinbare Originalität.
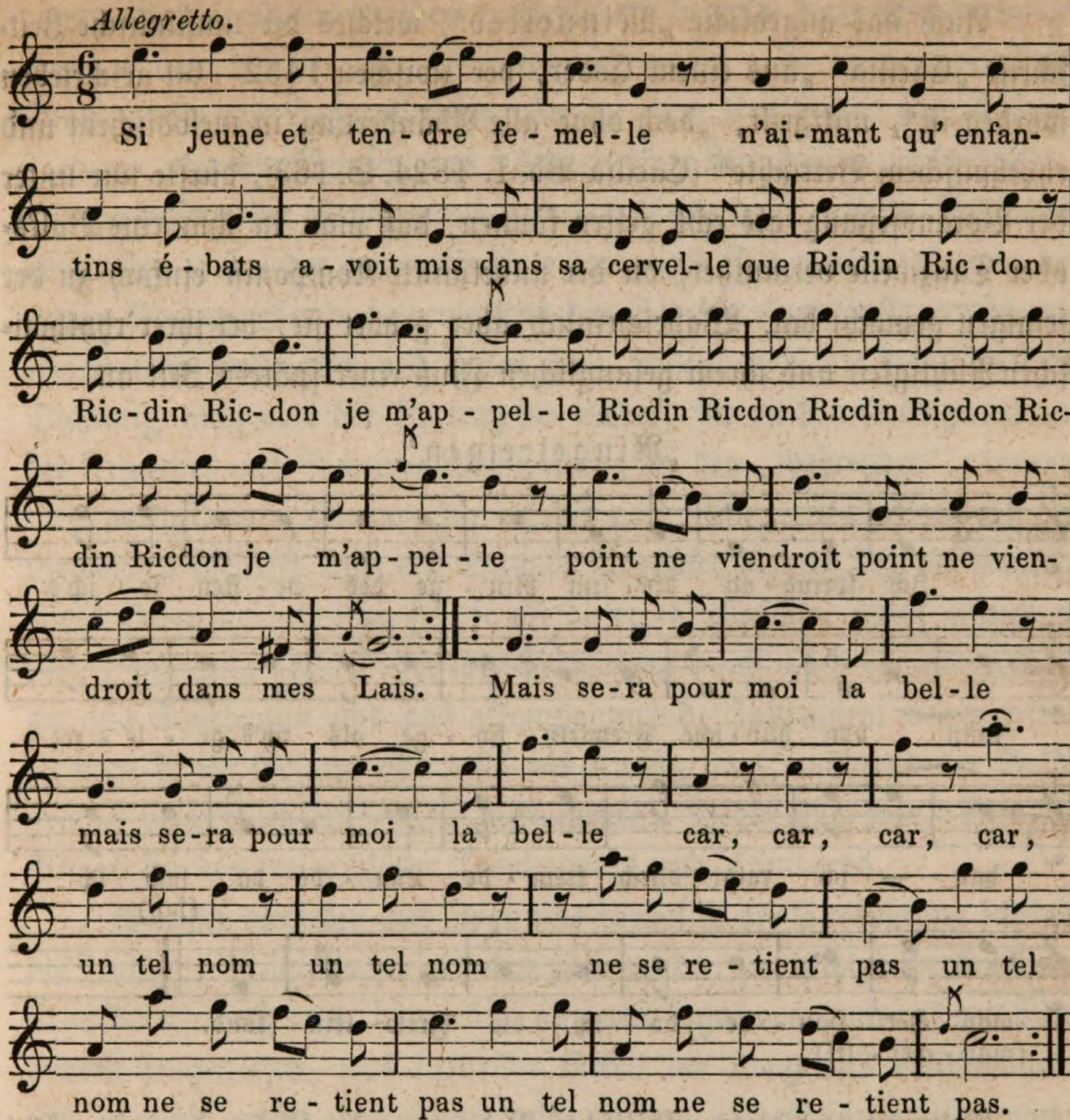
Bei diesem Gesammtcharakter der Troubadour- und Minnelieder wird man keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß deren musikalische Seite hinter der poetischen weit zurücksteht. Während die Texte sehr kunstvoll geformte Lieder, Versbau und Reimstellung schon höchst mannigfaltig sind, stellenweise sogar schon zarter, inniger Empfindungsausdruck hervorbricht, bleibt die musikalische Behandlung tief unter der Höhe der poetischen Sprache. In der Dichtung, in allen Kulturformen jenes Zeitalters dröhnen die großen Thaten der Geschichte mächtig nach; aber an der Musik gehen ihre Segnungen, geht die gewaltige Anregung der Kreuzzüge, die erhabenen Gefühle, die glänzenden Tugenden, die unendlich reichen Erfahrungen, welche sie weckten und brachten; jener Sturm der Begeisterung und Thatenlust, jene Wärme der Empfindung, jener Zauber einer sonnigen, üppigen Landschaft, jene Theilnahme edler Fürsten u. s. w. — an der Tonkunst gehen all diese einflußreichen Faktoren wirkungslos vorüber. Von dem stolzen Kraftgefühl und Edelsinn derer, welche diese Kunst trieben, davon, daß sie sich, ohne Rücksicht auf Broterwerb, aus freier Liebe und rein zu ihrem Vergnügen, zur Ergötzung geselliger oder festlicher Kreise mit ihr beschäftigten, merkt man der Musik Nichts an. Aus ihr würde man es nicht entnehmen können, daß die Grafen der Provence, die Grafen von Toulouse, der mächtige Richard Löwenherz von England, die Könige von Aragonien und Kastilien sich zu den vornehmsten Gönnern und Pflegern dieser Kunst zählten und daß die Troubadours eine Hauptzierde an den Höfen Südfrankreichs, Nordspaniens und Oberitaliens waren, oder daß der deutsche Minnegesang von den Landgrafen von Thüringen, von den Markgrafen von Brandenburg, von den Königen von Böhmen u. a. mit aufrichtiger Begeisterung geschützt und gefördert wurde.

Ebensowenig ist von der reichen Mannigfaltigkeit der meist erotischen Dichtungen selbst, in denen man die hohen Herren oder die Herzensgebieterin oder die Freude an der Natur besang, von all jenen cansôs (chansons) oder Minneliedern, von den Plancs oder Klageliedern, von den Albas oder Tageliedern u. s. w., noch auch von den heroischen Dichtungen, in denen man ritterliche Übungen oder Waffenthaten der Helden feierte — Nichts von alledem ist in die Musik dieser Gesänge übergegangen. Dasjenige, was schon in der bloßen Sprache dieser Dichtung Musikalisches oder Gesangreiches lebt: der kunstvolle Strophenbau, die große Mannigfaltigkeit der Versarten, der Wechsel und Wohlklang der Reime hat sich in der Musik selbst nicht zu verkörpern, in den Gesang als solchen nicht zu übertragen vermocht: die berechneten Feinheiten des metrischen Gefüges verwischen sich in der unbeholfenen Eintönigkeit der Kantillation. Die Sprachmusik, kann man sagen, ist in diesem Falle musikalischer und werthvoller, als die Musik des wirklichen Gesanges. Das Volkslied hat von Natur gesundes Gefühl, ihm gelingt von selbst die rechte Sprache, es ist durch die Wahrheit der Stimmung, durch die Naivetät des Ausdrucks unzerstörbar, die Kunstmusik ihrerseits ist durch innere Gesetzmäßigkeit fest und sicher. Jener früheste Kunstgesang aber, jener Dilettantismus mit dem ersten Wagstück freier Melodieerfindung konnte nicht anders als dürftig ausfallen: ihm fehlte sowohl die frische Kraft der Originalerfindung, die dem Volksliede inwohnt, als auch die Reife der Durchbildung, welche der Kunstmusik zu Statten kommt. Selbst die musikalisch begabtesten unter unsern Kunstsängern, wie der Kastellan von Coucy, bringen es nur zu unnatürlichen Melodien, zu unbestimmt in der Luft schwebenden Tonreihen, denen man es anhört, wie sehr ihnen noch alles Bewußtsein von Harmonie, von Akkordfortschreitungen und dergl. fehlt. Musikalisch oder ästhetisch ist daher diese ganze Gesangstufe von der größten Armuth, mit geringen Ausnahmen sind alle diese Erstlingsversuche in der Komposition naturalistisch und schülerhaft. Nur die Anwendung der dichterischen Liedstrophe auf das musikalische Lied, die Grundlegung der musikalischen Liedform für alle Folgezeit — das ist bereits Kunst. Und ist es gleich der einzige wirklich künstlerische Wurf unserer Dilettanten bei all ihren musikalischen Operationen, so war es doch ein durchgreifender und folgenschwerer, dessen segensreiche Wirkungen noch in der Jetztzeit nachzittern. Denn die geistlichen wie die weltlichen, die lateinischen wie die in den Vulgärsprachen verfaßten, die nachgebildeten wie

die frei erfundenen Lieder sind sämmtlich entweder nach der dreitheiligen Sequenzenstrophe oder nach der zweitheiligen Hymnenstrophe gebaut. Diese damals aufgestellten Grundformen des musikalischen Liedes, von keiner spätern übertroffen oder aufgehoben, bestehen noch heute in ungeschwächter Kraft. Wo sich in der neuesten Liedliteratur, bis herab zu den kleinen Singbüchern für Volksschulen echte Lieder finden, tragen sie noch jenes alte musikalische Gewand.

Es erscheint überflüssig, einzelne Lieder der Troubadours und Minnesänger genauer zu analysiren, nachdem sie in ihrem Gesammtcharakter dargelegt und stellenweise durch Notenbeispiele veranschaulicht worden sind. Das Wesentlichste an ihnen bleibt immer die Grundform; und diese trägt jeder musikalisch Gebildete schon im bloßen Gefühl in sich, da noch unsere heutigen Volkslieder dieselbe Form haben und diese sich unserm Ohre schon in den Schul- und Kinderjahren unvertilgbar eingeprägt hat. An diesem festen Kanon wird sich jede Abweichung vom strengen Rhythmus, jede falsche Verkürzung oder Dehnung der Melodie sofort fühlbar machen, von der sinnwidrigen Deklamation ganz zu geschweigen. Nicht minder wird sich, bei der heutigen Geschmacksfeinheit, der Unterschied zwischen frischer Volksweise und eintöniger Kirchenpsalmodie jedem Unbefangnen sofort aufdringen. Fingerzeige würden hier zu Beleidigungen gegen den gesunden Sinn des Lesers.
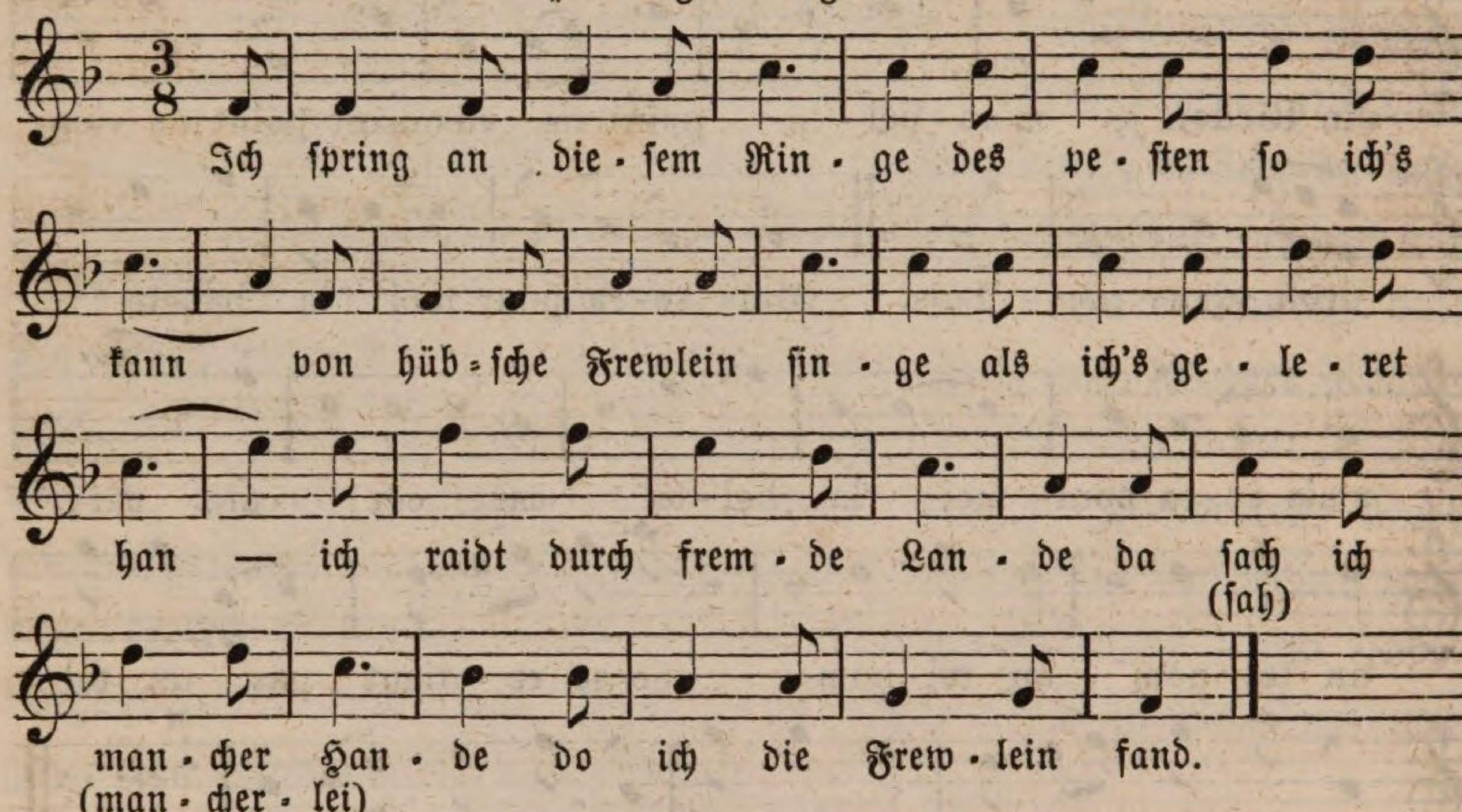
Der angegebene Grundcharakter unserer Lieder ist denn schließlich auch das einzig sichre Kennzeichen dafür, ob ein Gesang echt oder untergeschoben ist. Ist die Melodie nicht mehr schlicht volksthümlich oder kirchlich unbeholfen und gedrückt; ist der Text nicht mehr syllabisch kantillirt und seine sinngemäße Deklamation nicht hier und da von rhythmischen Verstößen entstellt; ist vor Allem die Strophenform nicht mehr in ursprünglicher Strenge durchgeführt, sondern das Ganze schon im Wesentlichen richtig und edel, man möchte sagen zu gut, zu modern, so ist solch ein Lied unzweifelhaft kein Originalerzeugniß unserer Gesangdilettanten. So halten wir z. B. folgende von de la Borde mitgetheilte »Chanson composée par Richard Coeur de Lyon«, angeblich 1195 entstanden (a. a. O. Tom. II. Chap. XII.), entschieden für das Produkt einer spätern Gesangepoche.



Ein solch stetiges, reines Festhalten der Grundtonart — hier des heitern C-dur —, ein solch gefälliger Fluß der Melodie in lauter ansprechenden, schon völlig von einander gelösten Intervallen, eine solch spielende Herrschaft über das musikalische Material, so daß sich schon leichte Tändeleien, frappante Pointen und Effekte, kecke Passagen voll Schwung und Bravour hervorwagen, war auf einer Gesangstufe, die im Ganzen nur unreife, klägliche Weisen hervorgebracht hat, eine absolute Unmöglichkeit. Mag immerhin die französische Chanson, selbst die alte, schon sehr erfinderisch in zierlicher Melodiebildung gewesen sein — eine Melodiösität und Sangbarkeit, wie in der vorliegenden, war auch für die genialste Kraft jener Erstlingsepoche noch zu genial. In der graziösen Konversationsoper des 18ten und 19ten Jahrhunderts darf man solche romanzenähnliche Weisen erwarten, nicht aber in den frühesten, musikalisch noch rohen Gesangversuchen des Mittelalters.

Auch das angebliche „Minnelied“, welches die musikalische Zeitschrift „Cäcilia“ „aus einem Codex, der zwischen 1452—60 geschrieben worden ist“, mittheilt, „doch ohne alle Abänderung in melodischem und rhythmischem Betrachte“ (Cäcilia Bd. I. 1824. S. 163), dürfte nur unter der Voraussetzung als echt gelten können, daß man in ihm eine Volks- oder Tanzweise vermuthet, die der unbekannte Komponist einfach zu der seinigen gemacht hat. Wahrscheinlich aber gehört sie, bei ihrer rhythmischen Richtigkeit und ihrem gesanglichen Fluß einer spätern Zeit an.

„Ringelreigen“.



Getrennt von der musikalischen Bedeutung der Lieder, die wir zuletzt besprochen, sind wir hier zum ersten Mal in dem Falle, von der praktischen Ausführung derselben besonders reden zu müssen, da diese sich bereits als eine selbständige Thätigkeit neben die musikalische Erfindung stellte. Es kann hier nicht der Streit erhoben werden, ob die Ritter ihre Lieder selbst gesungen haben, da sich die meisten allerdings auf Singen und Spielen zugleich verstanden, oder ob sie dieselben von den begleitenden Jongleurs oder Minstrels (Ménétriers) haben singen lassen. Genug, das Letztere ist, wenn auch nie allgemein gewesen, so doch häufig vorgekommen und fordert, als historische Thatsache, auch musikalisch unsere Beachtung. Die Doppelthätigkeit von Komponisten und ausführendem Sänger, bisher im Volksgesange und zum Theil auch bei den Fahrenden in einer Person vereinigt und erst von da an getrennt, wo ein Lied sich von seinem Erfinder löste und über weitere Kreise verbreitete, ging hier zum ersten Mal auseinander, indem unter Umständen ein besonderer Sänger, ein Dienst-

mann des Ritters, der vordem vielleicht ein liederkundiger Wandersänger gewesen war, den Vortrag des Liedes übernahm. Ob hierzu vornehmer Standesstolz und Bequemlichkeit, oder die eigne Unfähigkeit zum Gesangvortrage, oder der Wunsch, das selbstgefertigte Lied kritisch zu kontroliren und zu bessern, der Beweggrund gewesen, bleibe dahingestellt. Undenkbar aber wäre es bei der feinen Hoffitte damaliger Zeit nicht, daß man den eignen Vortrag oder doch wenigstens das Spielen eines Instruments zum Gesange für unschicklich und ehrlos hielt, indem wohl die freie Kunst der Dichtung, nicht aber der Vortrag der Lieder, der an den niedrigen Zweck des Erwerbes und flüchtiger Unterhaltung bei den „Fahrenden" erinnerte, eines edelgebornen Mannes für würdig galt. Kurz, ein im Erlernen von Liedweisen Geübter und mit Stimme Begabter eignete sich die Gesänge seines Herrn an und trug sie, so oft dieser es wünschte, unter instrumentaler Begleitung vor. Dieser Separatvortrag durch einen besondern Sänger und Spielmann und das akkompagnirende Instrument dabei charakterisiren diesen Gesang abermals als Kunstgesang, während der Volksgesang bekanntlich stets ohne instrumentale Begleitung war. Dies der Brauch bei den französischen Troubadours und Trouvères.

Weniger vornehm und skrupulös bezüglich der Ausführung scheinen die deutschen Minnesänger gewesen zu sein, die, schon ihrer Herkunft und Lebensweise nach mehr bürgerlich, mitunter sogar arm und auf den Broterwerb hingewiesen, das luxuriöse Geleit der Jongleurs verschmäheten und es nicht unter ihrer Künstlerehre hielten, ihre Gesänge selbst vorzutragen und sich dabei mit einer Fidel oder Geige, häufiger wohl noch mit der Harfe, einem Lieblingsinstrument im Mittelalter, zu begleiten. Und dies führt uns denn schließlich auf die instrumentale Begleitung dieses Gesanges selbst.

Auch in dieser Beziehung scheinen wiederum die französischen Musikanten, die Ménétriers, im Vortheil gewesen zu sein, indem sie über eine große Anzahl der mannigfaltigsten Instrumente verfügten. Forkel (a. a. O. Bd. II. S. 743) führt außer der Harfe beim altepischen Volksgesange die Viéte oder Bettlerleyer an, die Muse oder Cornemuse, d. i. die Sackpfeife oder der Dudelsack der französischen Bauern, die Frestele oder Kesselflickerpfeife, die Rote oder Cither u. a. — letztere nicht zu verwechseln mit der Rota oder Rotula, einem Weihnachtsliede, welches dem von einer Frau auf dem Schooße gewiegten Jesuskinde, bei Gelegenheit der dramatischen Weihnachtsspiele in der Kirche, gesungen wurde. Unmöglich

aber kann der an sich reizlose Gesang durch Hinzutritt eines dieser Instrumente gewonnen haben. Denn von harmonischer Akkordfüllung oder von wohlklingenden Terzen- und Sextengängen mit der Singstimme war damals noch keine Rede. Nur Unisonospiel des Instruments mit dem Gesange fand Statt, und diese Verdoppelung mußte die Charakterlosigkeit der Tonweisen nur noch eindringlicher hervorheben und, bei der technischen Mangelhaftigkeit der damaligen Instrumente, die ganze Ausführung noch roher erscheinen lassen, als es der Gesang allein, ohne Instrumente, gewesen sein würde. Will man dagegen selbst jenen frühesten Gesang nicht ganz ohne Harmonie sein lassen, so kann sie sich, wie wir oben schon ein Mal bemerken mußten, doch nur auf die schon im Instinkt liegende Naturharmonie und deren dürftige Akkorde beschränkt haben, die der Sänger auf der noch einfachen Harfe arpeggirend anschlug. Denn daß jene naturalistischen Volkskünstler wirklich schon auf eine solche verfallen und sie bei ihrem Gesange anwenden konnten, ist nicht minder wahrscheinlich, als daß die gesunde Volkskraft sich auch die ältesten melodischen Tongänge auf instinktivem Wege erfand. Unharmonische Quarten aber und ähnliche Intervalle, die von den frühesten Theoretikern als Konsonanzen aufgestellt worden sein sollen, haben jene Naturharmoniker entschieden nicht unter dem harmonischen Apparat ihrer Akkorde gehabt — für dergleichen Unrichtigkeiten hat das gesunde Volksgefühl einen sehr feinen Spürsinn — wohl aber den schon im natürlichen Instinkt begründeten diatonischen Dreiklang in seinen verschiedenen Lagen und für die einzelnen Haupttöne der damaligen Skala. Auf diese gebrochenen Akkordarpeggien, die sowohl zur wohlthuenden Klangfüllung, als auch zu tonlichen Anhaltpunkten für die Melodie des Sängers dienten, hat sich die Harfenbegleitung höchst wahrscheinlich beschränkt. Besonders in dieser letztern Hinsicht ist die instrumentale Begleitung von Wichtigkeit geworden, insofern die Instrumente mit ihrer stehenden Stimmung, hauptsächlich die Holz- und Blechinstrumente von massivem Material und Bau, die Norm für die Tonlage der Singstimme, für den Grundton der anzustimmenden Gesänge abgaben, was später in noch vollkommnerer Weise die Orgel that. Jetzt, wo es noch keine Orgeln in den Kirchen und Häusern gab, bildeten jene, die Instrumente, das einzig sichre Regulativ und feste Fundament des Gesanges. Für diese Annahme spricht auch, daß die bei den Ménétriers gebräuchlichen Instrumente vorherrschend Blaseinstrumente waren, deren Technik weit geringern Schwankungen unterliegt, als die dehnbaren Sai-

ten der Violine. Daß übrigens den alten Kunstsängern der Gesang selbst als die Hauptsache gegolten hat, die Begleitung dagegen als werthlos und gleichgültig, folgt auch daraus, daß wir in den alten Handschriften nur Gesangnotation finden, aber keine Spur von akkompagnirendem Instrumental-Part.

Die frühesten (französischen) Kontrapunktisten.

Im lyrischen Kunstgesange der so eben betrachteten französischen und deutschen Minnesänger liegen für den aufmerksamen Blick zwei Elemente neben einander: ein naives, instinktives — das Volkslied, und ein bewußtes, künstlerisches — die freie Erfindung. An eins dieser beiden Elemente oder an beide zugleich konnte die weitere Fortbildung des Liedes zu einer höhern Stufe anknüpfen, indem man entweder das Volkslied noch bewußter und ausschließlicher zur Basis des Kunstliedes nahm, das nachgeahmte Kunstlied selbst mit noch frischerer Empfindung beseelte, noch natürlicher und volksliedmäßiger gestaltete — dies wurde die Aufgabe der nächsten Künstlergruppe, der frühesten (französischen) Kontrapunktisten, die jedoch hier als bloße Sammler und vielleicht Bearbeiter von Volksmelodien erscheinen. Oder man verließ das einfache Volkslied ganz und wandte sich dafür einer breitern und kirchlich würdevollern, aber auch berechnetern und leblosern Behandlung des Gesanges zu, worin allerdings das Lied als solches vollständig unterging — dies wurde die Aufgabe der bürgerlichen, handwerksmäßigen Meistersänger. Beide Künstlergruppen schließen die Entwickelung des Liedes innerhalb dieses ersten Hauptabschnittes ab: jene, indem sie das melodiös reizende und formell gerundete Volkslied als das Resultat der ganzen bisherigen Entwickelung und zugleich als Grundlage für die Unternehmungen der nächsten Periode hinstellen; diese, die Meistersänger, indem sie das weltliche Volkslied, diese einzig werthvolle, einzig gesunde und keimfähige Blüthe des bisherigen Prozesses, bei Seite werfen und dafür eine selbständige, kirchlich zugeschnittene Gesangform versuchen, die aber in ihrer absoluten Empfindungs- und Inhaltlosigkeit nur die produktive Erschöpfung der schaffenden Kräfte selbst und damit das Ende dieses ersten Zeitraums überhaupt bezeichnet. Unbewußt aber arbeiten sie mit ihren kirchlichen Psalmodien zugleich der längern Liedform der nächsten Periode vor und führen direkt zu ihr hinüber: sowohl zu den langgesponnenen thematischen Studien des kontra-

punktischen Liedes, als auch zu den gedehnten Strophensätzen des evangelischen Kirchenliedes, des protestantischen Chorals.

Daß das Kunstlied in diesem Zeitraum noch nicht weiter geführt werden konnte, als entweder zu einer bloßen Bearbeitung des Volksliedes nach dem freien Ermessen der dilettantischen Komponisten, oder zu einer direkten Nachahmung desselben ganz in seinem eignen Charakter, hatte der Minnegesang bei Franzosen und Deutschen hinlänglich gezeigt; denn gerade die wahrscheinlich nachgeahmten und frei erfundenen Parthien in den betreffenden Gesängen Beider sind die schwächsten. Oder welcher höhere Stand, als Ritter und Fürsten, hätte sich des Liedes annehmen und etwas Besseres aus ihm machen sollen? Und welche Methode, welche Möglichkeit hätte es geben können, um das schlichte Volkslied zu reinerer oder freierer Gestalt, zu sprechenderm Ausdruck zu steigern, als die der Bearbeitung und Nachahmung aus eignem Genie? So blieb jetzt, wenn mit dem Volksliede noch irgend etwas geschehen, wenn es noch eine angemessene Weiterbildung erfahren sollte, Nichts übrig, als es zu seiner volksthümlichen Einfachheit zurückzuführen und dieser sich mit etwaigen eignen Versuchen möglichst eng anzuschließen — und das eben thaten die klugen und feinsinnigen Kontrapunktisten.

Aber sie thaten es — wie wir kaum hinzuzufügen nöthig haben — in weit gelungnerer Weise, als ihre ritterlichen und fürstlichen Vorgänger, weil sie nicht mehr, wie diese, Dilettanten in der Musik waren, die am Liede zunächst nur ein dichterisches Interesse nahmen, sondern wirkliche Fachmusiker, die das Lied in seinem naiven Kunstwerthe so richtig zu schätzen wußten und sich seinen kunstlosen Reizen so unbefangen hingaben, daß sie sogar die Anregung zu neuen und eigenthümlichen Kompositionsversuchen von ihm empfingen. Und dies geschah zu einer Zeit, wo einerseits der Minnegesang bei Franzosen und Deutschen zu welken anfing und das zum lyrischen Kunstgesange erhobene Volkslied in Gefahr war, sich von der unlängst eingeschlagenen Bahn künstlerischer Behandlung wieder zu verlieren, und wo anderseits die Musik die ersten Versuche im harmonischen Tonsatze machte — was bekanntlich gleichfalls durch gelehrte Harmonisten und Kontrapunktisten geschah. Die frühesten unter ihnen sind es nun, welche auch dem Liede die erforderliche Fortbildung zu Theil werden ließen.

Wie man diese gelehrten Kirchentonsetzer anderweitig kennt, war für das Lied etwas ganz Anderes, ja etwas weit Schlimmeres von ihnen zu

fürchten. Für sie, die aus der Musik nicht bloß ihren Lebensberuf und ein förmliches Fachstudium machten, sondern die mit Probiren und Experimentiren nach dem bloßen Gehör, oder mit strenger Berechnung nach arithmetischen Gesetzen die ersten Tonzusammenstellungen zu Akkorden und die ersten Akkordschritte zu bestimmen unternahmen — für sie konnte Nichts lockender sein, als gerade an dem klaren, melodiösen Volksliede ihre harmonischen Künste zu erproben und ihm die Kapuze steifer Kirchlichkeit über den Kopf zu ziehen. Und in der That werden wir dies seltsame Schauspiel, daß nämlich über eine schlichte Volksmelodie als Thema ein höchst künstliches und schwieriges Kirchentonstück aus mehren Stimmen aufgebaut wird, so daß man die Volksweise gar nicht mehr herauserkennt, demnächst mit all seinen Schrecken und mit einer Zähigkeit durchgeführt sehen, daß es mit geringen Ausnahmen den ganzen folgenden Zeitraum von mehren Jahrhunderten ausfüllt. Diejenigen Tonmeister aber, mit denen wir es hier zu thun haben, stehen zum Glück noch auf der Mitte zwischen dem naiven Volksgesange und der theoretischen Berechnung und haben noch soviel Zusammenhang mit dem Volksleben, noch soviel natürlichen Sinn und Geschmack für das naive Volkslied, daß sie es nicht, wie die experimentirenden Minnesänger, umändern oder gar verbessern wollten, sondern es entweder in seiner ganzen ursprünglichen Einfalt unangetastet stehen ließen, oder es höchstens, wie schon jene, obwohl weniger glücklich, versucht hatten, in ähnlich gehaltenen Kopien nachzubilden strebten.

Und das darf uns bei der schon damals wunderbaren Vollkommenheit des Volksliedes nicht im Geringsten Wunder nehmen. Denn weder in dessen ursprünglicher Gestalt noch in seinem stetigen Fortbestehen war durch den Verfall des Kunstgesanges irgend eine Veränderung vorgegangen, vielmehr hatte sich das Volkslied allmälig zu immer reinerer Gestalt herausgearbeitet. Überhaupt üben ja äußere Schwankungen, Fortschritte oder Hemmnisse des allgemeinen Kulturganges auf das kleine, verborgene Volkslied keinerlei Einfluß; und zumal von den wechselnden Stimmungen oder Schicksalen eines einzelnen Standes bleibt es vollends unberührt und führt sein Naturdasein in immer gleicher Schöpfungsfrische fort, läßt immer von Neuem so naturwüchsige, so kräftige Weisen erklingen, daß sie dem Kunstgesange die sicherste Erfrischungsquelle und eine unerschöpfliche Fundgrube von Stoffen bieten. Der Kunstgesang war im Verblühen begriffen, aber das Volkslied überdauerte ihn und ließ gerade jetzt, gegen

das Ende des Minnegesanges und nach demselben, reifere Empfindung, gewandtern Ausdruck, sangbarere Melodie vernehmen, als in seinen ältern Weisen. Denn gerade in den Volksliedern nach der Zeit des Minnegesanges, welche uns hier beschäftigen, hat die Melodie bereits solch leichten, sangbaren Fluß und die Intervalle sind meist schon so von einander gelöst, so psychisch ausdrucksvoll, daß man sich des Verdachtes nicht erwehren kann, ob so vollendete Lieder schon in so früher Zeit haben entstehen können. Dennoch aber sind es Volkslieder aus dem nämlichen Grunde, den wir schon oben gegen ganz ähnliche Zweifel geltend machen mußten. Die Musik stand damals, als Kunst betrachtet, noch so sehr im rohen Prozesse ihres Werdens, bemühete sich noch so ausschließlich um die nothdürftigste Grundlegung ihrer Fundamente, daß aus ihrer Werkstatt Melodie überhaupt und noch dazu solch frische Weisen unmöglich hervorgehen konnten. Sie, die damals kaum angefangen hatte, sich als Kunst zu fühlen, sich durch das neue Element der Harmonie als System zu konstituiren, Untersuchungen über Zusammenklang oder Mißklang der Töne, über Akkordbildung und Akkordfortschreitungen anzustellen — sie war zur Erzeugung solcher Melodien, wie sie aus diesen Liedern uns ansprechen, absolut unfähig. Ebenso wenig aber können solche Weisen den Köpfen der gelehrten Kontrapunktisten entstiegen sein. Denn deren Stellung zur Musik war keine frei schöpferische, sondern eine rein logische, rein arithmetische oder architektonische. Bloße Verstandesarbeit in Zahlen und Tönen aber, die nur berechnet und zusammenstellt, nur horcht und probirt, tödtet geradezu — wenn solche überhaupt von Natur vorhanden ist — jede Regung von origineller Produktion und schneidet leichte, ansprechende Melodieerfindung von vorn herein ab. Hätten diese grüblerischen Schulmeister der Tonkunst solch liebliche Weisen schaffen können, sie würden sich nicht Jahrhunderte lang mit den Operationen einer schwerfälligen Vielstimmigkeit abgemüht und zu ihren harmonischen Kunststücken nicht bloß vorhandene Volksmelodien gewählt haben. Melodien aber, wie die vorliegenden, sind von den theoretisch geschulten Kunstmusikern nicht vor dem Jahre 1600 erfunden worden, ja vielleicht ist vor Bach und Händel eine so liebliche Weise in der Kunstmusik nirgends erklungen; selbst Heinrich Albert's reizende „Vorjahrsliedchen", d. h. Frühlingslieder, sind nicht so gefällig, als die in Rede stehenden Chansons. Unter solchen Umständen ist es denn außer Zweifel, daß letztere nur Volkslieder sein können. Allein im Volke sprudelt so frische Empfindung, so schöpferische
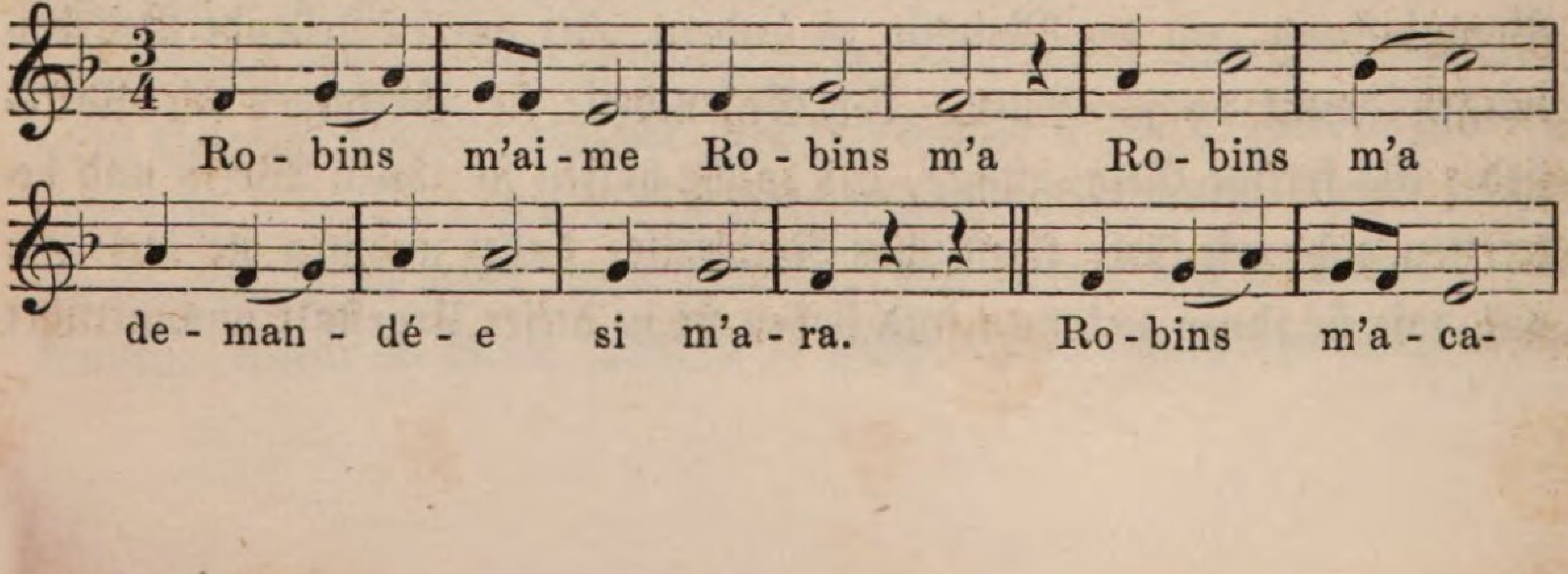
Originalität, daß sie es außer allem Zusammenhange mit der gelehrten Kunstmusik bereits zu solch naturwüchsigen Weisen bringen konnte. Gerade weil es dem Volke an aller theoretischen Kenntniß fehlt, weil seiner unbewußten Naivetät Berechnung und Zweck völlig fremd sind, bricht die reine Naturgabe, das lautere Gefühl in ungeschwächter Kraft hervor und trifft ungesucht den überzeugenden Ton unmittelbarer Wahrheit. Endlich spricht auch der Umstand für den volksthümlichen Ursprung unserer Lieder, daß der Text nicht überall sinngemäß deklamirt, der Rhythmus nicht immer streng vollzählig durchgeführt ist: gar häufig sind auf die unbedeutenden Endsylben der Wörter lange Noten oder die schweren Takttheile gelegt und umgekehrt; und mehr als ein Mal ist in den symmetrisch angelegten und streng rhythmisch gemessenen Liedstrophen ein Takt ausgelassen oder es sind ein Paar überzählige aufgenommen und dergl. Aber solche kleine Ungehörigkeiten erregen dem Volksinstinkte keinen Anstoß, wenn nur die Weise im Ganzen angenehm klingt und die dichterische Gesammtstimmung richtig wiedergegeben ist.
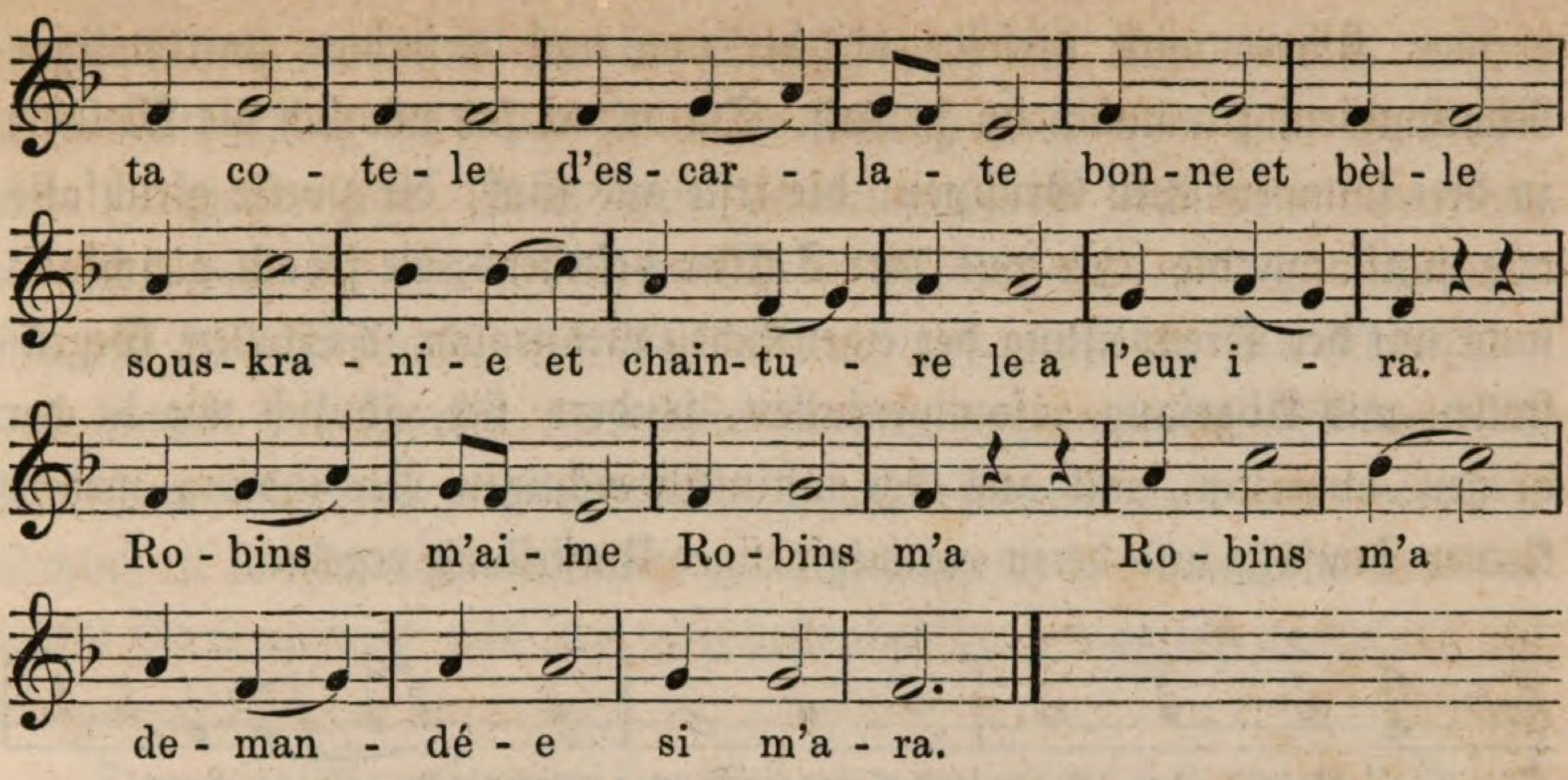
Daß unsere Meister an diesen Liedern Nichts änderten, lag aber nicht bloß in deren Vorzüglichkeit, sondern auch in dem Umstande, daß die Betreffenden ursprünglich nicht Dichter, sondern Musiker waren. Die Minnesänger Frankreichs und Deutschlands waren zuerst Kunstdichter, ihre Produktivität eine poetische oder, richtiger gesagt, metrische und das Interesse am Gesange nur ein sekundäres, erst später hinzugekommenes, das sich darauf beschränkte, für die selbstgefertigten Texte auch Melodien herbeizuschaffen. Erst die metrischen Differenzen zwischen dem Versmaß und der Gesangweise nöthigten sie hier und da zu Änderungen in der letztern, zu Einschiebungen und Auslassungen, zu Übergängen und Verbindungen und wohl nur ausnahmsweise zu dem kühnern Wagniß, dem Tongange einer überkommenen Melodie eine ganz ähnliche nachzuformen. Unsere Musiker hingegen, wenn auch zuweilen — wie es bei Adam de la Hale der Fall war — Komponist und Dichter in einer Person, gingen nicht von der Dichtkunst aus, hatten nicht einen bloßen Text vor sich, dem sie eine beliebte Volksmelodie nur anpassen wollten, und damit auch keine Veranlassung, an der Melodie zu ändern oder gar entstellende Bearbeitungen damit vorzunehmen. Im Gegentheil: sie überkamen die Volkslieder als fertige Gesangstücke, als solche hatten sie ihnen Werth und bedurften nicht erst ihrer künstlichen Nachhülfe; daher nahmen sie dieselben auf, wie sie ihnen zukamen und ließen sie in dieser Urgestalt unangerührt

stehen. Erkühnten sich unsere Musikgelehrten wirklich zu Änderungen, ja verschlechterten sie wohl gar die ursprüngliche Gesangweise, wie dies in einigen Fällen zu vermuthen steht, wo z. B. eine Melodie nicht ganz die ursprüngliche Frische des Volksliedes athmet, oder wo ein rhythmisches Versehen, eine falsche Dehnung oder Kürzung im Takt die strenge Symmetrie der Anlage stört: im Ganzen darf man sich überzeugt halten, daß unsere Tonmeister die gewissenhaftesten Redaktoren der überkommenen Volksweisen waren, die aus reiner Freude daran und im Interesse ihrer selbständigen Kompositionen über Volksliedmelodien — bekanntlich die eigentliche Aufgabe der Kontrapunktisten — das aufrichtigste Verlangen hatten, dieselben in unverfälschter Echtheit aufzuzeichnen und zu bewahren.

Besonders zwei Männer hat die Musikgeschichte in dieser Beziehung mit dankbarer Auszeichnung zu erwähnen: Adam de la Hale, der, aus Arras gebürtig, um 1250 am Hofe der provençalischen Fürsten lebte — also in derselben Heimath der Troubadours und an demselben Fürstenhofe, wo noch kurz zuvor der ritterliche Minnegesang erklungen war — und der zugleich der Verfasser sinnreicher Gedichte und sehr artiger Liederspiele ist, in welch letzterer Hinsicht wir ihn unten näher kennen lernen werden; und sodann den hundert Jahre spätern gelehrten Dichter und Komponisten Guillaume de Machault (um 1350), der zwar nicht Verfertiger von Liederspielen, aber doch ein höchst gewissenhafter Sammler und vermuthlich Bearbeiter von Volksliedern ist, die für jene Zeit und für ihn als Kontrapunktisten von bewundernswürdiger Lieblichkeit sind. Von italienischen Musikgelehrten jedoch, die wahrscheinlich ebenfalls Volkslieder gesammelt oder bearbeitet haben, sind uns aus jener Zeit keine Namen erhalten worden.

Die nun folgenden Proben von Volksliedern werden, hoffen wir, dem Gesagten nicht widerstreiten. Das erste ist eine Chanson von Adam de la Hale, die wir bald noch von anderer Seite kennen lernen werden und die in moderner Notenschrift folgendermaßen lautet (Kiesewetter, a. a. O. Mus. Beil. Nr. 7):
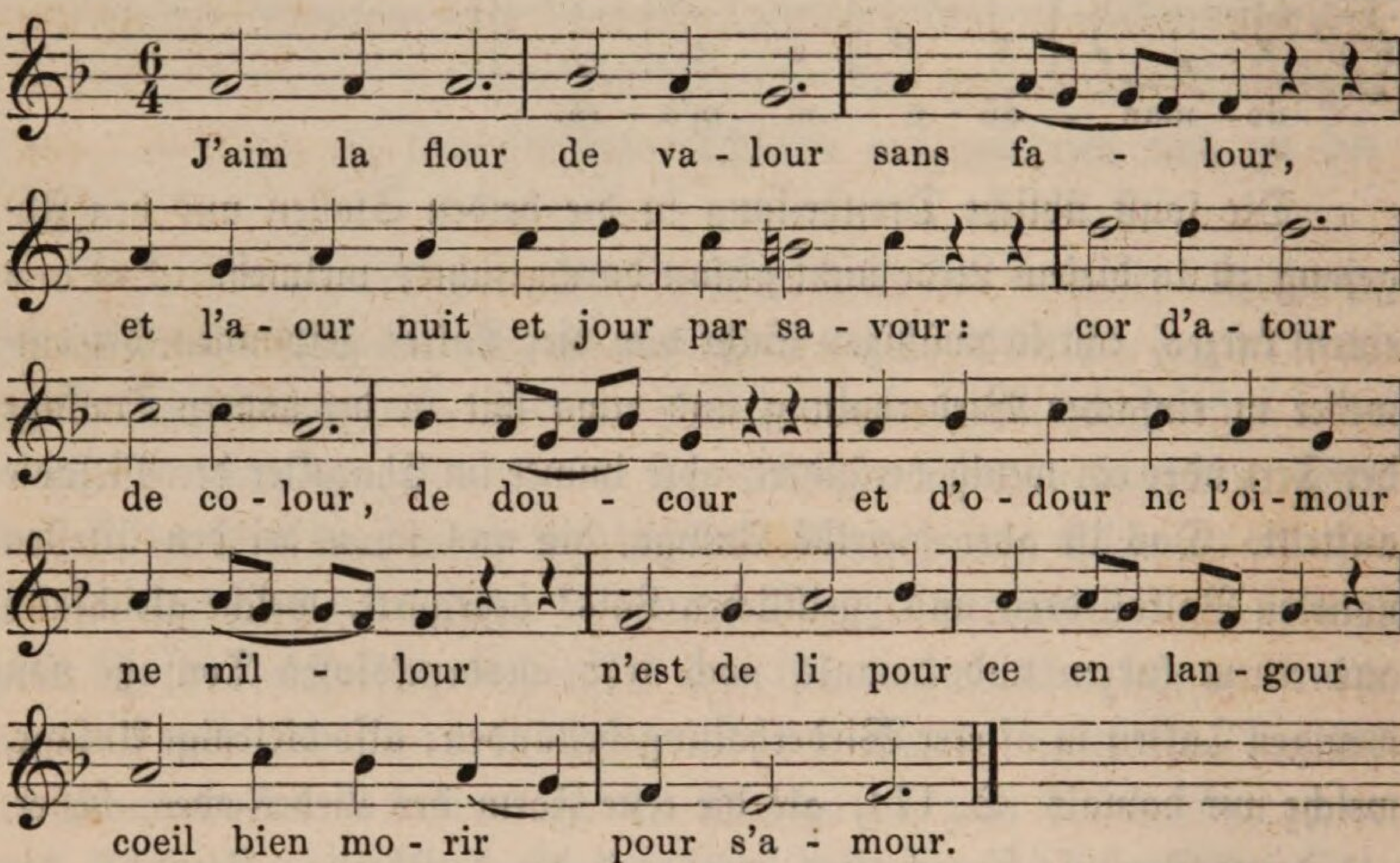




Die sonst übliche Dreitheilung in die beiden Stollen und den Abgesang ist in diesem Liede nicht genau durchgeführt, vielmehr ist es aus einem kurzen, echt liedmäßigen Satze von vier Takten gesponnen, der entweder in einfacher Wiederholung und etwa nur in der höhern Tonlage der Terz oder ein wenig verändert, aber immer im Charakter der Melodie auftritt. Das ist aber dieselbe Anlage, die uns schon bei den ältesten notirten Volksliedern und „geistlichen Lais" begegnete, welche gleichfalls aus einem kurzen und damals noch sehr ausdruckslosen Tonsatze von wenigen Takten in öfterer Wiederholung bestanden: also diejenige Anlage, welche wir damals (S. 174) als die erste Form des Liedes oder, besser, als deren Vorstufe bezeichneten, während die dreitheilige Strophe, die nachher stehend wurde, die zweite und eigentliche Liedform war. Man könnte daher unsre Chanson leicht für gleichalterig mit jenen frühesten „Lais" halten, wären nicht die einzelnen Sätze, in Folge der entwickeltern Empfindung, schon mehr modificirt und verändert, die Sätze von gleicher Tonlage durch andere unterbrochen und daher das Ganze so voll musikalischen Wechsels, daß schon eine förmliche Stimmung daraus spricht. Dieser Umstand aber deutet auf eine spätere Entstehungszeit, wo die Empfindung schon durchgebildeter war. Man hört hier noch die frühesten Elemente, aus denen das Lied sich gebildet, aber doch ist die anfängliche Gebundenheit bereits überwunden und ein vollständiges, wohlgelungenes Lied zu Stande gekommen.

Das zweite Lied ist ein sogen. lai von Guillaume de Machault, also schon dem Namen nach volksthümlichen Ursprungs. Bei dem von Kiesewetter (a. a. O. Mus. Beil. Nr. 8) befolgten dreitheiligen Rhythmus — mit der Vorzeichnung 3 — tritt die Gliederung des Liedes nicht deutlich

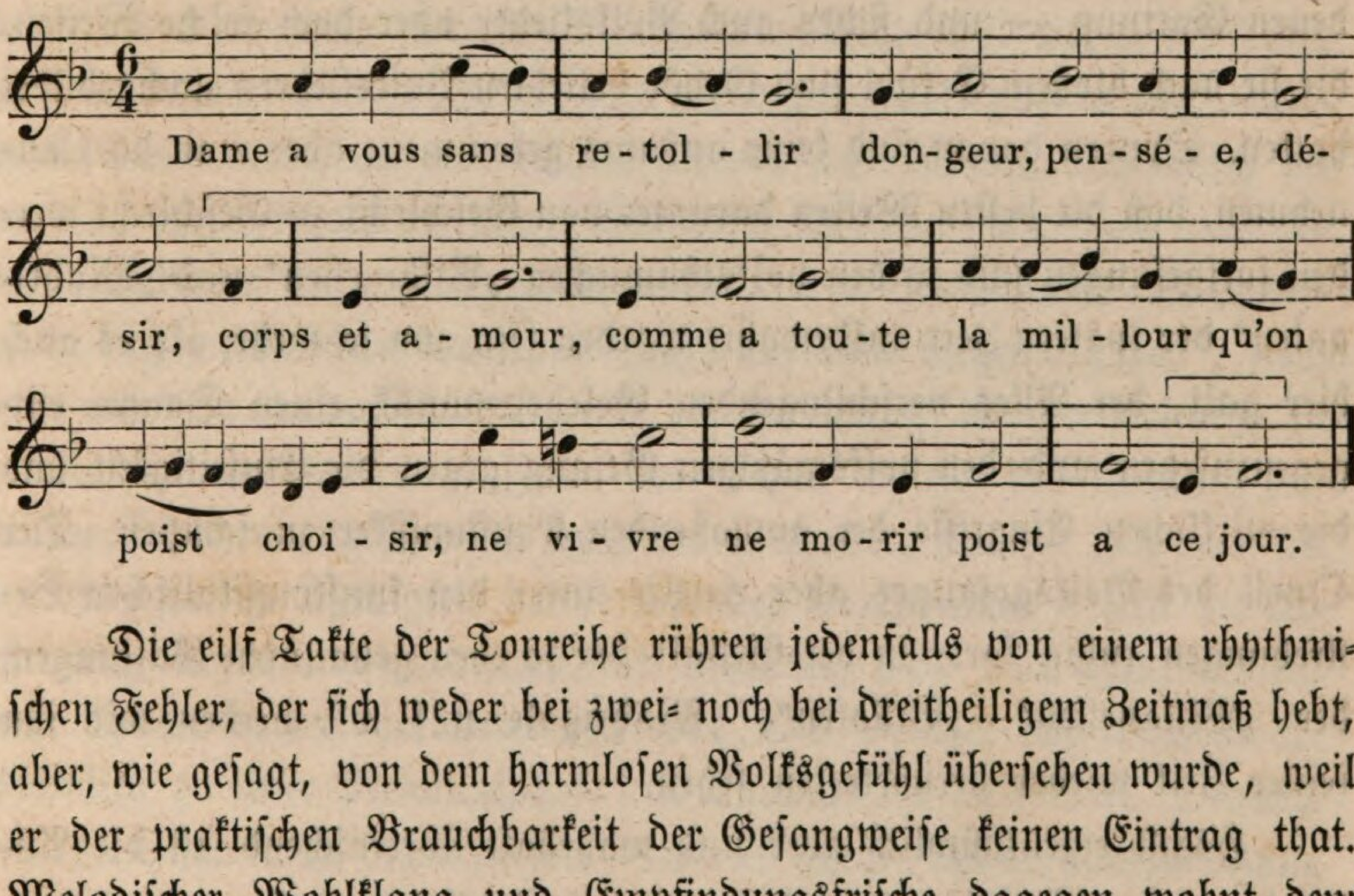
hervor. Klarer wird dieselbe bei der von uns versuchten zweitheiligen Rhythmisirung, nämlich im $\frac{6}{4}$-Takt. Da ordnet sich nämlich die Melodie zu drei symmetrischen Gruppen, die erste aus fünf, die zweite gleichfalls aus fünf und die letzte aus vier Takten bestehend, die jedoch gleichfalls nicht mit der Dreitheilung der eigentlichen Liedstrophe in Stollen, Gegenstollen und Abgesang zusammenfallen, sondern sich, ähnlich wie in der obigen chanson, nur aus der instinktiv richtigen Verbindung mehrer kleiner Tonsätze und deren mannigfaltiger Umstellung ergeben.



Auch diese Melodie halten wir, trotzdem sie fast nur in Sekunden, also in den engsten Intervallen fortschreitet und daher mit der Empfindung mehr an sich hält, für eine Volksweise. Dafür sprechen zunächst wieder die kleinen, zwei- und dreitaktigen Motive, aus denen sich die Melodie zusammensetzt und die sich unter einander äußerst ähnlich sehen, ganz wie in den ältesten Lais. Dafür spricht ferner der ruhig wiegende Tanzrhythmus, auf den ein Kontrapunktist — die Melodie datirt aus der durch und durch kontrapunktischen Zeit von 1350 — nicht gefallen sein würde, der aber überall ein sicheres Zeichen volksthümlicher Entstehung ist. Vielleicht ist auch der rhythmische Mangel, daß die beiden ersten Perioden der Melodie nur aus je fünf Takten bestehen, während sie bei zweitheiligem Rhythmus je vier oder acht Takte umfassen müßten, gerade ein Beweis für volksthümlichen Ursprung, da, wie gesagt, das naive Volksgefühl sich mehr an die Gesammtanlage, an die symmetrische Gruppirung des Ganzen, als an strenge Genauigkeit des Einzelnen hält, ähnlich, wie es den

musikalischen Ausdruck für die Empfindung des Textes mehr in die Gesammthaltung der Melodie, als in einzelne Stellen, in malerisch nüancirte Feinheiten legt. Solch kleine Abirrungen aber sind wenn auch nicht tadellos, doch für das unkritische Ohr nicht geradezu anstößig. Empfiehlt sich das Lied sonst nur durch Melodiösität und entspricht sein Rhythmus dem Zwecke des Tanzes, so genügt es dem anspruchslosen Volksgefühl. Und das thut das vorliegende in der That: besonders der viertaktige Schluß ist so natürlich empfunden und rhythmisch so richtig, daß er etwas höchst Gewinnendes und Zufriedenstellendes hat, was sich rückwärts auf die ganze Melodie überträgt.

Den nämlichen rhythmischen Bedenken unterliegt das zweite Lied von Guillaume de Machault, eine sogen. chanson balladée, d. h. eine balladenmäßig behandelte, wahrscheinlich auf einem wirklichen Vorfall basirte Chanson, die sich hier, vermuthlich durch den tragischen Vorfall selbst veranlaßt, zur Liebesklage gestaltet. (Kiesewetter, a. a. O. Mus. Beil. Nr. 9.)



Die eilf Takte der Tonreihe rühren jedenfalls von einem rhythmischen Fehler, der sich weder bei zwei- noch bei dreitheiligem Zeitmaß hebt, aber, wie gesagt, von dem harmlosen Volksgefühl übersehen wurde, weil er der praktischen Brauchbarkeit der Gesangweise keinen Eintrag that. Melodischer Wohlklang und Empfindungsfrische dagegen wohnt dem Liede bei Weitem nicht in dem Grade inne, als den beiden obigen. Eine gewisse Trockenheit und Ausdruckslosigkeit, ohne irgend eine bestimmte Empfindung zu erregen, legen sogar den Verdacht nahe, daß wir es hier mit keiner Volksmelodie, sondern mit einem selbständigen Versuche des gelehrten Kontrapunktisten zu thun haben, wobei ihm eine Volksweise nur vorgeschwebt haben mag. Vielleicht zur Erholung von den allerdings kopfbrechenden Anstrengungen des Kontrapunkts hat er es auch einmal

mit einem einfachen, leichten Liede probiren wollen, aber es ist ihm nicht viel mehr davon gelungen, als der Rhythmus; melodisch ist an der Komposition die hausbackene Mache des Gelehrten hängen geblieben.

Eine weitere Pflege des naturalistischen Liedergesanges, nach Adam und Machault, fällt nach Italien, wo besonders der Toskanische Dialekt durch die großen Dichter Dante und Petrarka zur schönen Kunstsprache fortgebildet und in den Gebrauch der Wissenschaft wie der Höfe eingeführt worden war, und wo unter den Künsten sich auch die Musik der förderlichsten Unterstützung der Fürsten und Vornehmen erfreute. Auch hier waren es wieder Dilettanten, welche sich des lyrischen Gesanges mit Eifer annahmen. Sänger und Lautenspieler — „Sänger zur Laute", ital. cantori a liuto, nannte man sie — die nicht in den eigentlichen Musikschulen gebildet, nicht in die Gelehrsamkeit der Kunstmusik eingeweihet waren, sangen die lyrischen Dichtungen Petrarka's, die Madrigale eines gewissen Lemmo aus Pistoja — die ersten dieser später so beliebt gewordenen Gattung — und sicher auch Volkslieder oder doch solche Weisen, die sie nach bloßem Gefühl und Gehör beliebten Volksliedern nachgebildet hatten. Spuren davon sind keine auf uns gekommen; aber man darf annehmen, daß die besten Weisen darunter von Geschlecht zu Geschlecht werden fortgesungen und in den volksthümlichen „Villanellen" und „Madrigalen" der spätern Zeit aufbewahrt worden sein, um so mehr, als es auch hier galt, der Alles verschlingenden Gelehrtenmusik einen Damm entgegenzusetzen und den volksmäßigen Gesang gegen die Einseitigkeit und die wirklichen Eingriffe der anmaßenden Kunstmusiker zu schützen. Der Quell des Volksgesanges aber rieselte unter den kunstmusikalischen Bestrebungen ruhig fort: in der Gestalt der so eben genannten Gattungen, der „Villanellen", „Villoten", „Madrigale u. s. w. werden wir ihn seiner Zeit wieder hervortreten sehen.

Höchst eigenthümlich aber und wahrhaft überraschend ist die Anwendung des Volksliedes zu dramatischen Zwecken, wie sie uns — zum ersten Mal in der ganzen Musikgeschichte — in den „Liederspielen" Adam de la Hale's begegnet. Ja diese Erscheinung müßte geradezu als epochemachend bezeichnet werden, man würde in ihr den Anfang der dramatischen Musik überhaupt, der Oper und ihrer kleinern Nachbilder zu begrüßen haben, wäre sie nicht durchaus vereinzelt, punktuell geblieben, d. h. ohne Wiederholung und ohne jene stetige Fortführung, die eine Erfindung erst zur geschichtlichen Thatsache, zu einem bleibenden Kulturfaktor der

ganzen Folgezeit erhebt. Diese Wohlthat aber ward dem Liede damals noch nicht zu Theil, seine Stunde in dieser Beziehung war noch nicht gekommen und die musikalische Geschichtschreibung behält Recht, wenn sie den eigentlichen, allgemein sanktionirten Anfang der Oper erst gegen Ende des 16ten Jahrhunderts (um 1590) setzt und den frühesten Ansatz dazu in der Wiedererweckung der altgriechischen Tragödie erblickt, welche einige Florentiner Gelehrte in ihren geselligen Zusammenkünften und Kunstgesprächen versuchten. Denn erst von da an folgten sich die Schäferspiele, die musikalisch bearbeiteten Dramen und die wirklichen Opern, meist über mythologische Stoffe, die am herzoglichen Hofe von Ferrara, bei gewissen Feierlichkeiten vornehmer Familien in Florenz u. s. w. an's Licht traten. Jene Liederspiele dagegen bleiben ein vereinzeltes Aufflackern des dramatischen Kunstgeistes in den erfinderischen Köpfen der provençalischen Fürsten und ihrer Musiker; und auch das Lied tritt mit ihnen noch in keine andere Phase, als worin sich's bereits im lyrischen Kunstgesange der französischen und deutschen Minnesänger befunden hatte. Diese letztern beherrschten mit ihrer Liederkunst ganze Landstriche und ziehen sich durch mehrere Jahrhunderte hindurch; jene Liederspiele aber blieben eine individuelle Liebhaberei, ein rein lokales Meteor und können, musikalisch betrachtet, höchstens als verfrühete Vorläufer der Oper, aber noch nicht als deren wirklicher Anfang betrachtet werden. Der Schwerpunkt der Liederspiele liegt, wie schon der Name sagt, auf dem Begriffe „Lied", noch nicht auf dem dramatischen Begriffe der Handlung, die hier vielmehr zu der kindlich unterhaltenden Form des bloßen Spiels, des leichten, verliebten Scherzes abgeschwächt erscheint. Besonders für ihre Zeit und für die anderweitige Thätigkeit der betreffenden Komponisten behält die Erscheinung etwas Unvermitteltes und Isolirtes, weil kein Kulturelement jener Epoche darauf hindeutet und weil noch weniger das unscheinbare Volkslied zu einer Metamorphose in's Dramatische auffordert. Dennoch steht die Sache selbst historisch fest — wie es scheint, um die Umschmelzung des Volksliedes zum Kunstliede und die völlige Herausbildung des letztern durchführen zu helfen — und verlangt, sei es aus den Zeitumständen, sei es aus innern Ursachen, eine desto unbefangnere Herleitung.

Es würde nicht genügen, wollte man sich für diese früheste Dramatisirung des Liedes darauf berufen, daß die Liebe zum Gesange, Dank den Bestrebungen der Troubadours und Minnesänger, seitdem in den Kreisen der Gebildeten etwas allgemein Geschätztes, die Fertigkeit in der

Gesangskunst etwas allgemein Wünschenswerthes und Erstrebtes geworden war. Und vollends irrthümlich wäre es, die Musik selbst, als die tönende Bearbeitung und Wiedergabe dichterischer Texte, in jener Zeit schon für so entwickelt zu halten, daß sie sich bereits für schwierigere und umfassendere Aufgaben reif erwiesen hätte. Das allein Richtige ist, beim Volksliede stehen zu bleiben und aus dem Interesse für dieses den betreffenden Versuch zu erklären. Denn nur so wird es begreiflich, warum diese scenische Einkleidung des Liedes an denselben Stätten hervortrat, wo das Volkslied schon seine erste Umwandlung zum Kunstliede, zum lyrischen Privatgesange der Ritter und Fürsten erfahren hatte, nämlich in der sangesfröhlichen Heimath der Troubadours, an dem Hofe der kunstsinnigen Grafen von Provence. Hier, wo das wandernde Volkslied am Frühesten eine förderliche Aufnahme gefunden und die edeln Herren zu selbständigen Liederversuchen begeistert hatte, wurde ihm auch die weitere Pflege und Ehre zu Theil, daß man es den neuerfundenen Sing- und Liederspielen an dem betreffenden Hofe als deren lieblichsten Schmuck zu Grunde legte, oder daß man es geradezu zum Anlaß nahm, solche Liederspiele überhaupt zu veranstalten. An dem genannten Hofe nämlich war es, wo zuerst um 1250, also noch im Zeitalter der letzten Troubadourdichtung, bei besonders festlichen Veranlassungen vor einem edeln Kreise von Rittern und Frauen scenische Darstellungen aus dem Landleben aufgeführt wurden, in denen man die Begegnung eines Burschen mit seiner Geliebten, die Weigerung des Mädchens, die dringender werdende Werbung des Jünglings und endlich die unvermeidliche Nachgiebigkeit der Spröden sowie die glückliche Vereinigung Beider zur Anschauung brachte. Das Ganze aber spann sich an einem Faden lieblicher Volkslieder fort, in denen die wechselnden Stimmungen der Kälte und der Leidenschaft, des beängstigenden Zweifels und der hingebenden Treue in schlichten Weisen zum Ausdruck kamen. Und diesen Liederspielen verwandt finden sich zu derselben Zeit in mehren Städten Süd- und Nordfrankreichs allegorische Festspiele, die von einem sogen. Prince d'amour mit seinem Hofstaat (court amoureuse) öffentlich aufgeführt wurden und deren Kern vermuthlich delikate Liebeshändel, zarte Liebesabenteuer u. dgl. aus dem Hofleben bildeten. Auch an die Passionsaufführungen auf den Straßen von Paris wird man denken dürfen, die ungefähr um dieselbe Zeit von heimgekehrten Kreuzfahrern, Mitgliedern der sogen. Passionsbrüderschaft (confrérie de la passion) veranstaltet wurden. Diese letz-

tern hatten einen religiösen Ursprung und Hintergrund; jene allegorischen Festspiele, in denen wohl auch Gott Amor eine Rolle spielte, scheinen auf mythologischer Basis zu ruhen; unsere Liederspiele aber hatten, wie es scheint, einen individuellen Anlaß in den Erlebnissen der Ritter und Fürsten und eine idyllisch ländliche Staffage. Ähnliche Darstellungen mögen, bei der freundnachbarlichen Beziehung der beiderseitigen Landschaften zu einander und durch direkte Einflüsse der Provence, auch in Italien unternommen worden sein, wo unter der Gunst eines heitern Klima's und eines höchst kunstfähigen Volksnaturells jede von außen kommende Gesangerfindung den empfänglichsten Boden fand. Der specielle Verlauf eines solch kleinen Operndrama's gehört in die allgemeine Musikgeschichte oder in die der Oper. Wir haben es hier nur mit der musikalischen Seite des Gegenstandes, d. h. mit dem Liede zu thun und erinnern in dieser Beziehung daran, daß diese Lieder entweder, wie schon im lyrischen Kunstgesange, wirkliche Volksmelodien waren, oder denen sehr ähnlich nachgebildete Erfindungen der gelehrten Tonsetzer selbst, vorzüglich Adam de la Hale's, leider des Einzigen, der uns als Verfertiger solcher Liederspiele genannt wird.

Nicht ohne Interesse ist die Untersuchung, wie man in so früher Zeit und bei der Bevormundung der Gemüther durch die Kirche, schon auf dramatische Darstellung überhaupt und speciell auf eine dramatische Anwendung des Liedes habe verfallen können; die Untersuchung, woher der erste Impuls, der schöpferische Gedanke zu diesen Liederspielen gekommen sein mag. War der Anlaß nur ein äußerer, in gewissen Zeitumständen gegebener? Oder lag der Erfindung ein tieferes, psychologisches Motiv zu Grunde? —

Das griechische Drama — wenn es unsern ritterlichen Künstlern überhaupt bekannt war — besang neben der volksthümlichen Freude an den Gaben der Natur die Gottheit, welche sie schenkte, erzählte deren Thaten und Verdienste, feierte die ehrwürdigen Heroen und Könige der Urzeit mit ihrer Vaterlandsliebe und Heldengröße, mit ihren Kämpfen und Verbrechen, ihrem Sieg oder Fall. Das kirchliche Drama des Mittelalters führte der Gemeinde die großen Thaten Gottes in Christo, die erhabenen Wunder und Leiden des Erlösers auf das Lebendigste und Anschaulichste, nämlich in wirklicher Handlung vor und gab dadurch nicht bloß ihren Festen die höchste Weihe, sondern auch dem Gemüth der Gläubigen die höchste Erbauung, dem Glauben die handgreiflichste Gewißheit.

Beiderlei Darstellungen hatten einen bedeutungsvollen Inhalt, den sich sinnlich zu vergegenwärtigen, an dem sich zu begeistern, die hellenische Nation wie die christliche Volksgemeinde das größte Interesse empfinden mußte. Was aber konnte darauf führen, an den Fürstenhöfen, vor einem aristokratischen Zuschauerkreise ländliche, bäuerliche Scenen zur Darstellung zu bringen? War es mitten aus höfischer Gezwungenheit heraus der instinktive Zug zur Natur, zu schlicht menschlichem Verhalten, dessen Naivetät und Unschuld gerade die davon Entwöhnten reizen und rühren mochte? Oder waren etwa improvisirte Darstellungen des Landvolkes selbst, in denen es einen abenteuerlichen Vorfall, eine verliebte Scene sich noch ein Mal zur Belustigung und einem weitern Zuschauerkreise als lebendige Wiederholung vorführen wollte — waren solche das nächste Vorbild? Denn daß diese Stoffe aus einem ganz entgegengesetzten Lebenskreise den fürstlichen Zirkeln nicht gleichgültig waren, zeigten uns die oben erwähnten „ländlichen Lieder“ (Pastourelles), welche die Poesie der Bauern, ihre Feste, Volksgebräuche u. s. w. besangen und — vielleicht durch „Fahrende“ — den Rittern und Fürsten vorgetragen wurden. Im hellenischen Alterthum, dessen Götter- und Heroengestalten den Rittern des Mittelalters unendlich fern lagen, wird man den Anlaß schwerlich suchen dürfen. Ebensowenig in den Possenreißereien der „Fahrenden“: denn diese abenteuernden, vielfach sittenlosen Wanderkünstler waren in den Augen der Vornehmen zu verachtet, ihre Künste zu sehr bloß mechanische oder körperliche Kunststücke, als daß sie zu kleinen, lyrisch zarten Aufführungen hätten anregen sollen. Höchstens den Gedanken könnten sie bei den Vornehmen geweckt haben, gleichfalls scenische Darstellungen, nur von edlerer Art als die ihrigen, zu veranstalten.

So bleibt denn nur die psychologische Erklärung übrig: nämlich der echt menschliche und uns Allen bekannte Trieb zur Dankbarkeit für etwas, dessen wir uns, geistig oder leiblich, zwar oftmals erfreuen, das uns aber seinem Ursprunge nach so fern, so außer allem Zusammenhange mit unserm täglichen Verhalten liegt, daß wir in der abkühlenden Praxis der Werkeltagsarbeit auch die letzte Erinnerung seines Ursprungs verloren haben. Im letzten Grunde freilich ist es der schon oben angedeutete, tief im menschlichen Wesen liegende Heimathszug zur Natur, die sehnsuchtsvolle Umkehr aus der Welt der Bildung, der Reflektirtheit, der Etikette zur Einfalt, zur kindlichen Unbefangenheit, zu den ursprünglichen Zuständen menschlicher Existenz, in denen, nach naiver Anschauung, das

reine Glück wohnt. Aus der Schicht des Volkes hatten die Ritter und Fürsten das Volkslied empfangen: diesem Geber und Wohlthäter wollten sie sich jetzt erkenntlich zeigen, indem sie das Volk in seiner unbefangenen Sangesfröhlichkeit belauschten, das Volkslied selbst in seiner ursprünglichen Originalfassung zum Erklingen brachten. Denn sie mußten sich gestehen, daß das Volkslied die Perle alles bisherigen Gesanges sei, daß sie selbst, der ganze Stand der ritterlichen Kunstdichter und Kunstsänger, ihm ihre Entstehung, ihr ganzes künstlerisches Dasein verdankten, daß möglicher Weise aus ihm auch noch spätere Geschlechter, künftige Freunde des Gesanges ihren besten Nahrungsstoff ziehen würden — wie hätten sie es nicht auf alle erdenkliche Weise zu Ehren bringen, es nicht durch verschönernde Nachahmung seiner Originalgestalt auszeichnen und für den gebildeten Genuß nutzbar machen sollen? Die „Fahrenden“ hatten es dem Volke abgelernt und es wandernd und singend den Rittern und Fürsten an ihren Höfen zugetragen. Diese ihrerseits hatten sich's ebenfalls angeeignet, es in ihren Privatgesang aufgenommen, es künstlich bearbeitet und zuletzt sogar nachgeahmt — kurz, es war Alles mit ihm gemacht worden, was geschehen konnte, alle Liebe, allen Eifer hatte man ihm zugewendet. Nur Eins war noch übrig: daß man es bis auf seine letzte Quelle zurückverfolgte, d. h. es dem Volksmunde selbst abhorchte. Man wollte den Moment festhalten, wo ein die Straße daherziehender Rittersmann von einer Schäferin auf der Wiese, von einer Mäherin oder Winzerin auf dem Felde ein Lied hatte singen hören, so daß er nicht hatte widerstehen können, sich zu ihr zu gesellen und sich die liebliche Weise ein Mal und noch ein Mal vorsingen zu lassen. Man wollte diese Scenen, diese Schäferstunden eines edeln Herrn mit einem verschämten Landkinde sich in verschönter Nachbildung noch ein Mal vergegenwärtigen. Pietät gegen diese Scenen, wo die Vornehmen in persönlicher Begegnung mit dem Volke ihre ritterliche Galanterie bekundet, besonders aber, wo sie den schönsten Schatz des Volkes, seine Lieder, aus dem Munde der naiven Erfinder selbst gehört hatten, scheint uns das innere Motiv zur Entstehung unserer „Liederspiele“ gewesen zu sein. Auch die französische Originalbezeichnung »Jeux Partis« für dieselben, worin auf das Getheilte der Handlung, auf die Betheiligung Zweier am Spiel und am Gesange hingedeutet ist, spricht für die psychologische Begründung.

Diesem echt menschlichen Instinkt der Dankbarkeit kamen nun unsere Kontrapunktisten mit der Dramatisirung des Volksliedes für die höfischen

„Liederspiele" auf das Glücklichste nach. Aus seinem eigensten Boden hoben sie das zierliche Pflänzchen und verwoben es in den Kranz ihrer dramatischen Scherze. Solch ein Lied, eine echt französische Chanson, nur schlichter und sinniger, als diese Gattung sich später gestaltet hat, ist der schon oben (S. 280) angeführte Gesang der Marion aus Adam de la Hale's Liederspiele »Robin et Marion«. Wunderbar ist es, wie diese einfache, echt liedmäßige Weise schon so viel Charakter, so viel Stimmung enthält, wie treu sich darin das gemüthliche Behagen, die kindliche Zufriedenheit, die bräutliche Sicherheit ausspricht, womit hier die lyrische Heldin ohne alle Leidenschaft und ohne jeglichen Zweifel ihr stilles Glück vor sich hinsingt. Dies Glück der Marion, diese selige Gewißheit, daß Robin sie liebe, findet in der einfachen Weise einen rührend innigen Wiederhall. Man begreift, daß, wenn solch liebliche Weisen den gesanglichen Theil dieser Liederspiele ausmachten, diese zur höchsten Befriedigung selbst gebildeter Zuhörer dienen mußten, und man empfindet es um so schmerzlicher, daß uns von diesen reizenden musikalischen Genrebildchen nicht mehr erhalten sind.

Diese Übertragung des einfachen Volksgesanges in's Dramatische ist nun der letzte Schritt, gleichsam der äußerste Vorposten, den das Volkslied in der Fortbildung zum Kunstliede thut, und geht weit hinaus über die vorige Stufe, wo das Volkslied bloß ein Objekt des vornehmen Privatgesanges und eine Anregung zu dilettantischen Melodieversuchen der Vornehmen gewesen war. Denn gerade von dieser persönlichen Selbstbethätigung, worin sowohl das naive Volk, wie die aristokratischen Ritter das Lied bis jetzt ausgeübt hatten, löst es sich jetzt; es tritt von der individuellen Ausführung durch Volkssänger und Dilettanten zurück und objektivirt sich zu einem besondern, dem Zuhörer gegenüberstehenden Kunstwerk. Ja noch mehr: zu dem bloßen Gesange, der bisher als Solovortrag in der Einsamkeit oder im festlichen Kreise erklungen war, gesellte sich jetzt die Handlung, die sceneische Umgebung, das Individuum, aus dessen Munde man das Lied zuerst vernommen hatte; das Lied wird Aktion, sichtbare Scene, tritt in die Verkörperung wirklichen, anschaulichen Lebens. Was bisher bloß gesungen worden war, wird jetzt gespielt; was bisher von Vorfällen im Texte bloß ausgesprochen und referirt worden war, geschieht jetzt wirklich, ereignet sich als unmittelbares Geschehen im Augenblicke des Gesanges selbst: kurz, der Gesang wird dramatisch, das bloße Lied wird zum Liederspiel, das, außer dem Genuß

für das Ohr, auch dem Auge die Reize der Scenerie, der lebendigen, idealisirten Handlung bot.

Denkwürdig aber bleibt es, daß das Volkslied es gewesen ist, welches solch einer dramatischen Auszeichnung zunächst für würdig erachtet wurde — ein Beweis, wie richtig das Gefühl war, das sich gerade vom Volksliede immer auf's Neue angezogen fand, und wie gesund die damaligen Volksweisen gewesen sein müssen, da selbst die Gebildetsten ihrer Zeit sie in Gebrauch nahmen und in ihrer Nachahmung wetteiferten und da selbst gelehrte Kunstmusiker eine ganze Gattung der Tonkunst auf sie zu gründen den freilich verfrüheten und vereinzelt gebliebenen Versuch machten. Obgleich durch ihren Beruf auf das weit ernstere Gebiet der Kirchenkomposition hingewiesen, konnten diese gelehrten Herren doch nicht umhin, sich an diesen einfachen Weisen unbefangen zu erfreuen, ehe sie daran gingen, ihnen die erdrückende Last mehrstimmiger Bearbeitung aufzubürden und sie zu kirchlicher Gravität aufzublähen. Unter den Händen der ritterlichen Minnesänger war das Volkslied, genau genommen, geblieben was es war —: naiver Gefühlserguß; denn auch die bescheidene Bearbeitung von Volksweisen und die freie Erfindung eigner Melodien nach dem Vorbilde jener hielt sich immer nur in der Sphäre der Naivetät, des spielenden Dilettantismus. Wirklich gelehrten Musiktheoretikern kommt das Volkslied erst jetzt in die Hände, behauptet aber auch ihnen gegenüber noch seine volle, frische Naturgestalt und wird erst später — während der nächsten Periode — in die entstellenden Formen kirchlicher Polyphonie hinübergezogen, wird Kunstlied im schlimmen Sinne, ein Rechenexempel für harmonische Kombination und nimmt eine Gestalt an, die von der ursprünglichen nicht bloß unendlich verschieden, nein, die direkte Verkehrung der schlichten Grundform in ihr Gegentheil war. Für jetzt aber kommt das Lied über den einfachen Zuschnitt der Volksweise nicht hinaus, ja es wird geflissentlich und mit feinem Takt in dieser seiner Naivetät festgehalten. Diese letztere macht schon an und für sich den innern Werth des Volksliedes aus; jetzt wurde es auch äußerlich zu den höchsten Ehren emporgezogen und erhielt von den Größten der Erde eine Huldigung über die andere, feierte in seiner successiven Erhebung zum Kunstliede Triumph auf Triumph.

Die deutschen und französischen Meistersänger.

(1300—1600.)

Neben dem so eben betrachteten Versuche in der Fortbildung des Liedes, daß man nämlich an seiner volksthümlichen Grundgestalt auch von Seiten des Kunstgesanges festhielt und sie auch künstlerisch nachzubilden strebte, gab es noch eine zweite Möglichkeit, wie der Kunstgesang sich zum Liede verhalten konnte: nämlich die volksthümliche Gestalt des Liedes ganz zu verlassen und dessen Weiterentwickelung einzig von der theoretischen Erfindung zu erwarten. Dabei konnte einerseits die Volksmelodie ihrer melodischen Tonfolge nach zwar erhalten bleiben, aber doch eine so fremdartige, so künstliche Behandlung erfahren, daß man sie in dem neuentstandenen, verschlungenen Gesangprodukt gar nicht mehr wiedererkannte — bekanntlich die Aufgabe der ganzen nächstfolgenden Periode, wo das Lied in die mehrstimmige Bearbeitung der gelehrten Kontrapunktisten geräth, die hiermit erst in ihrem eigentlichen Fahrwasser sind. Anderseits aber konnte man das Volkslied ganz und gar bei Seite werfen und den lyrischen Einzelgesang aus der eignen künstlerischen Produktion neu zu schaffen und weiter zu führen suchen, wobei natürlich das Lied als solches ebensogut aufhörte, wie in der kontrapunktischen Verzerrung, und an seine Stelle zwar ein noch einstimmiger, aber auch eintöniger, seelenloser Kirchengesang trat. Man bemüht sich, dem Liede eine neue, selbständige und wo möglich vollkommnere Gestalt, als die bisherige, zu geben; aber weil man mit der allein schöpferischen Volkserfindung bricht und sich bloß auf die reflektirte Kunsterfindung stützt, kommt die absolute Inhalts- und Leblosigkeit des Gesanges, die ausgesprochenste Unproduktivität der betreffenden Komponisten zu Tage. Dies das Wesen und die Aufgabe des M e i s t e r g e s a n g e s, der letzten selbständigen Gesangstufe innerhalb dieses ersten Hauptabschnittes.

Es geschieht daher nur nach einer innern Nothwendigkeit und fast nach der strengen Konsequenz des organischen Naturlebens, daß der Meistergesang auf den Minnegesang und dessen geistesverwandte Ausläufer folgt, wie auf die Blüthe das Siechthum, auf die jugendlich schaffende und gestaltende Genialität der berechnende, nachkonstruirende Verstand. Der Meistergesang ist wesentlich ein Zersetzungsprozeß, kaum mit einem einzigen lebensfähigen, fortzeugenden Elemente. Und zwar vollzieht sich diese Auflösung der lyrischen Poesie und Musik, ganz entsprechend

ihrem vormaligen Aufblühen, gleichzeitig in Frankreich und Deutschland, hier wie dort aus gleichen Ursachen und unter gleichen Symptomen. Weit ärmer an Empfindung und poetischem Gehalt als einst der Minnegesang, sucht man jetzt die Kunst einzig und allein noch in der leeren Form: man dichtet in bloß gezählten Sylben, singt in mechanisch an einander gereihten Tongängen. Der Minnegesang hatte poetisch, trotz seiner spätern Gefühlsarmuth und Künstlichkeit, doch immer noch geschlossene, musikalisch anklingende Formen hingestellt und manchmal recht melodisch zu singen verstanden. Er gebot über die drei, unter sich wieder mannigfach gegliederten Gattungen der „Lieder“, „Leiche“ und „Sprüche“ und hat, besonders im „Liede“, mitunter herzinnige Töne angeschlagen. Der Meistergesang aber, nur noch verstandesmäßig und lehrhaft, hält allein noch die Form der sentenziösen „Sprüche“ fest und bringt in dieser Gattung bloß lockere Sprachskelette zu Stande, psalmodirt in seinen „Tönen“ nur hohle, trübe Kirchenweisen. Daher zwar für die allgemeine Kulturgeschichte ein höchst anziehender und — negativ wenigstens — dankbarer Gegenstand der Untersuchung, bietet der Meistergesang musikalisch nur eine sehr dürftige und nichts weniger als erfreuliche Ausbeute, trotzdem er durch den Zunftnamen „Meistergesang“ und viele seiner anderweitigen Bestimmungen, wie „Weyß“, „Thon“ u. a., gerade seine musikalische Seite besonders stark betont.

Die rein geschichtliche Seite unseres Gegenstandes, also Entstehung und zunftmäßige Verfassung der Meistersänger, besonders ihren geistigen Standpunkt und ihre Stellung zur Kunst ausführlich darzulegen, bleibt auch hier wieder den historischen Wissenschaften überlassen und fällt unserer Darstellung nur insoweit zu, als diese Momente auf die musikalische Seite des Meistergesanges von Einfluß gewesen sind. Speciell die Literaturgeschichte hat, an den Minnegesang anknüpfend, nachzuweisen, wie dieser hauptsächlich in Folge der Überkünstelung und leeren Formspielerei, sodann auch in Folge der sinkenden Fürstenmacht und der schwindenden Protektion der Großen an Interesse verlor: wie schon in der letzten Zeit des deutschen Minnegesanges Stoffe aus dem Leben des Volkes, der Bauern entlehnt wurden und an den Höfen Anklang fanden, wie die darin waltende Lust und Derbheit zuletzt in Rohheit und grobe Sinnlichkeit ausartete, wie statt der liederkundigen, fröhlichen Wandersänger Hofnarren es übernahmen, die Vornehmen zu ergötzen; wie es endlich an den Höfen der Fürsten, in den Sälen und Prunkgemächern der ritter-

lichen Burgen und Schlösser allmälig still und stiller wurde und Dichtung und Gesang von den Höfen in die Städte zogen und in die Arbeitsstätten ehrsamer, aber beschränkter Handwerker übersiedelten. Besonders von der Zeit an, wo sich in den reichen Städten ein kräftiger Bürgerstand mit stolzem Selbstgefühl erhob, der sich auch des Schönsten und Ausgesuchtesten für werth halten durfte, schien es den Bürgern Ehrensache, sich der herabgekommenen Kunst thatsächlich anzunehmen und die sinkende vor gänzlichem Verfall und Vergessenheit zu bewahren.

In weiterer Ausführung hätte die Literaturgeschichte chronologisch zu erzählen, wie um Heinrich von Meißen in Mainz, Frauenlob genannt, sich (1311) ein Verein von Bürgern, nicht gerade eine Schule, zur Pflege der lyrischen Dichtkunst sammelte, wie diesem ersten bald gleiche Vereine in vielen süddeutschen Städten, besonders in den Reichsstädten Nürnberg, Augsburg, Ulm, Straßburg, Colmar, Frankfurt, Würzburg, Prag u. a. folgten, während sich erst weit später, nämlich im Jahrhundert der Reformation, auch norddeutsche Städte, z. B. Görlitz, Zwickau, Breslau, Danzig u. a. anschlossen; wie sodann diese Städte nach und nach von den Kaisern die Bestätigung nebst gewissen Freiheiten erhielten u. s. w. Dabei müßten als die wichtigsten Meistersänger Heinrich von Mügeln, Muskatblut, Regenbogen, Rosenplüt, Volz, Behaim und vornehmlich Hans Sachs hervorgehoben, als die eigentliche Blüthezeit dieser Kunst das 15te Jahrhundert und als die fruchtbarste Pflanzstätte Nürnberg bezeichnet werden, wo Hans Sachs (1498—1576) „die holdselige Kunst" so in Flor gebracht hatte, daß allein dort über 250 Meister ansässig waren.

Ein analoges Gegenstück zu diesem deutschen Kulturbilde sind in Frankreich nicht etwa, wie man gewöhnlich annimmt, die sogen. „Liebeshöfe" (cours d'amour). Denn diese beschränkten sich in Wahrheit auf bloße Gesellschaftsspiele (Jeux floraux) der fürstlichen Damen, Ritter und Sänger bei ihren geselligen Zusammenkünften, wo denn auch wohl spitzfindige Fragen der Erotik, häufig unter dem Vorsitz der Damen, zur Verhandlung kamen. Oder es sind diese „Liebeshöfe" — worauf schon oben flüchtig hingewiesen wurde — jene allegorischen Festspiele gewesen, die von einem sogen. Prince d'amour mit seinem Hofstaat aufgeführt wurden, niemals aber eigentliche Gerichtshöfe in Liebesangelegenheiten mit exekutiver Strafgewalt. Auch die nordfranzösischen Puys d'amour sind Anfangs nur geistliche Korporationen, später nur gelehrte Gesellschaften gewesen, aus

denen dann die chambres de rhétorique hervorgingen. Wohl aber dürfen diese gelehrten Gesellschaften selbst, besonders die rhétoriciens, als gleichzeitiges Gegenbild der deutschen Meistersänger angesehen werden, da auch sie sich der heruntergekommenen, geistlos gewordenen Dichtkunst annahmen, sie zunftmäßig betrieben und fortzupflanzen suchten. Selbst von den Fürsten — was man von den deutschen Meistern nicht rühmen kann — genossen diese gelehrten Vereine Theilnahme und Begünstigung.

Was die Meistersänger in musikalischer Beziehung geleistet haben, hing wesentlich von ihrem Bildungsgrade überhaupt, besonders von ihrer Stellung zur Kunst ab. Man weiß, es waren Handwerker, vornehmlich aus den Gewerken der Schuhmacher, Weber, Schmiede, Zinngießer, Seiler, Papiermacher, Glasbrenner und aus den Fischer- und Barbiergewerben, Leute, die sich zur Pflege und Fortführung der verlassenen Minnedichtung in beschränkter Einbildung berufen glaubten oder sich gewaltsam dazu forcirten. Warum — mochten sie denken, als die Kunst den Vornehmen gleichgültig geworden war — warum sollten nicht auch sie, die Männer des Volks, fleißige, ehrbare Handwerksleute, sich ihrer annehmen können? Warum hätten sie, als geschlossene Korporation, sich nicht stark genug fühlen sollen, ihr wieder aufzuhelfen, sie vom Untergange zu retten? Warum hätten nicht auch Handwerker, denen das Lernen und die tägliche saure Arbeit keine fremden Dinge waren, nicht auch die Vers- und Singkunst in ihre kräftige Faust nehmen und durch Fleiß bewältigen können? Aber — so achtungswerth diese Motive sind, so aufrichtig der gute Wille gewesen sein mag — hatten diese Männer die Befähigung dazu? Liegt hier nicht neben dem lautersten Streben die gründlichste Verkennung? — Die Kunst, nur im Material und in der Technik sich mit dem Handwerk berührend, ist wesentlich ein ideales Gebiet, wie die Wissenschaft, hinausgehoben über die stoffliche, reelle Welt, weil sie die Welt in ihrem tiefsten Grunde erfassen, in ihrer reinsten Verklärung, nur in ihrem Schein und ihrer Schönheit wiederspiegeln soll, ein Gebiet, das deshalb auch die Weihe der höchsten Begabung, die lichtesten Inspirationen des Geistes fordert, für deren Verwirklichung die Kunstgriffe des Handwerks nur die erste Voraussetzung sind. Woher aber soll ungebildeten, rein praktischen Handwerkern diese Weihe des Innern, diese geniale Auffassung der Welt kommen? Der Einzelne kann möglicher Weise eine Ausnahme machen, kann einen Lichtblick, einen glücklichen

Wurf thun, kann es durch angebornen Geschmack und visionäre Erleuchtung im einzelnen Falle zur Schönheit bringen; aber die Masse, der ganze Stand —? Der bleibt ein für alle Mal in die Niedrigkeit des grob Materiellen, des derben Handgriffs festgebannt und liefert nur Werke des Nutzens und der Noth. Wo er sich Beruf für die Kunst als solche zutraut, geschieht es nur mit Verblendung über den beiderseitigen Standpunkt, mit anmaßender Überschätzung der eignen Geschicklichkeit. Der Handwerker verwechselt seine physische Kraft mit den idealen Forderungen der Kunstproduktion, legt seinen Maßstab, die simple Gesetzmäßigkeit seiner Roharbeit an den geistigen Stoff, und dieser, das ideale Objekt der Kunst, wird in die Trivialität der technischen Praxis herabgezogen und zur leeren Form, ohne einen Hauch und Funken des Göttlichen, entseelt. Nur das Äußerliche der Kunst, nämlich Form und Technik, kann sich der Handwerker zu eigen machen; die innern Funktionen dabei aber, sowie das geistige Moment der Idee, des Gedankens, der in der Form zu schönem Leben ringt, mit einem Worte: die ganze ideale Seite der Kunst bleibt ihm ein verschlossenes Geheimniß.

So hat denn auch unsere Meister nicht poetische Begabung oder künstlerische Begeisterung zur Kunst geführt, sondern die gerade diesem Stande häufig anhaftende und nicht eben liebenswürdige Einbildung, bewunderte Leistungen auf geistigem Gebiet verstehen und sogar nachmachen zu können, wie man diesen leicht erklärlichen Zug noch täglich an unsern Handwerkern beobachten kann. Liebenswürdig aber oder unschuldig ist der künstlerische Dilettantismus nur, so lange er, von einer glücklichen Naturgabe unterstützt, naiv und anspruchslos bleibt: da kann er stellenweise wirklich Gelungenes und Wohlthuendes schaffen, das die mangelnde Kunstbildung durch frische Ursprünglichkeit ersetzt. Wo er sich dagegen die produktive Kraft bloß einredet und ohne Geschmack, ohne theoretische Kenntnisse, ohne jegliche Vorübung, keine andere Operationsbasis hat, als mechanische Messung und Berechnung, da werden, statt blutwarmer, lebenswahrer Gestalten, nur verknöcherte Gerippe zum Vorschein kommen. Den Kunstleistungen der ritterlichen Minnesänger hatte das stolze Standesbewußtsein, das Freiheitsgefühl, die Kampflust einen gewissen Schwung, einen Anflug von Genialität verliehen: den nüchternen Handwerkern aber fehlte dies erhebende Moment. Ihnen kam nicht der gewaltige Impuls der Kreuzzüge, nicht die Anregung fremdländischer Anschauungen, nicht die stählende Zucht wechselvoller, abenteuerlicher Lebenserfahrungen zu

Statten, ganz zu geschweigen des bildenden Einflusses, den das Studium des klassischen Alterthums auf den Geist ausübt, das damals noch gar nicht aufgeschlossen und daher auch als Bildungsmittel noch nicht bekannt war. Eben deshalb aber blieben sie mit ihren künstlerischen Versuchen in der bornirten Handwerksthätigkeit, in dem todten Mechanismus der Form und der formellen Arbeit stecken.

Dazu kommt, daß unsere Meister kirchlich beschränkter und gewissenhafter (im übeln Sinne) waren, als die weltgewandten, freisinnigen Minnesänger. Ihnen, den Ungebildeten, war die Kirche noch eine Macht, ja nach damaliger Auffassung die alleinige Autorität selbst für die privateste, unscheinbarste Thätigkeit, für die Kirche hatten sie daher auch die Pietät unbedingtester Hingabe, die Befangenheit des naivsten Buchstabenglaubens; und es ist daher nur die einfache Konsequenz ihrer kirchlichen Richtung, wenn sie die Ausübung, wenigstens den entscheidenden Vortrag ihrer Gesänge in die Kirche und ihre vorzüglichsten Gesangfeierlichkeiten auf die drei Hauptfeste, Ostern, Pfingsten und Weihnachten verlegten und dies die „Festschulen" nannten. Der „teutsche Meistergesang" heißt bei den Geschichtschreibern „die hochlöbliche Christliche und holdselige Kunst". All ihr Dichten und Singen sollte „gaistlich" sein, sollte nur „Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr und Preiß, auch zu Ausbreitung seines H. Göttlichen Wortes" dienen. Es wurde nur gedichtet und gesungen, „was Heil. Göttlicher Schrift gemäß" war, jede Abweichung vom biblischen Glauben aber wurde als eine falsche „Meinung" bestraft. „Auch sind", heißt es in den Ankündigungs- und Einladungsprogrammen oder in der „Schultafel", wie sie's nannten, „verboten zu singen alle Strafer und Reizer, daraus Uneinigkeit entspringen, desgleichen alle schandbaren Lieder". Nicht minder verpönt war es, auf öffentlicher Straße oder bei Gelagen, Gastmählern und sonstigen üppigen Zusammenkünften, sei es bei Tag oder bei Nacht, Meisterlieder anzustimmen, höchstens vor guten Freunden und in ehrlicher Gesellschaft durfte man sie hören lassen. Das Äußerste von Fröhlichkeit, was ihr kirchlicher Rigorismus ihnen gestattete, waren weltliche und wohl auch scherzhafte Lieder, an denen sie sich nach den in der Kirche abgehaltenen „Singschulen" erfreuten. Da kamen sie nämlich im Wirthshaus zum sogen. „Zechsingen" zusammen, wobei die kirchliche Feierlichkeit des Preis- und Wettsingens für einige Stunden bei Seite gelegt und der unbefangnen Geselligkeit in etwas gehuldigt wurde; aber auch hier waren die Mitglieder noch zu einem friedlichen und ehrbaren

Betragen verpflichtet. Trotzdem ist die Geschichte des Meistergesanges nicht ganz ohne Beispiel von völliger Durchbrechung der enggezogenen Zunftschranken und Entartung des Gesanges zu weltlich heitern Liedern, und zwar in einem Grade, daß sie dem hochweisen Rathe, z. B. in Nürnberg, nicht bloß großes Ärgerniß erregten, sondern ihn sogar zu dem unerhörten Verbot nöthigten, daß das Meistersingen von nun an ganz und gar eingestellt werde. Noch Hans Sachs erlebte diese beschimpfende Entweihung des sonst so ehrbaren Zunftgesanges, und erst 1580 wurde das Meistersingen wieder freigegeben. — Was für Dichtung aber, was für Gesang mag auf diesem Standpunkte pedantischer Ehrbarkeit zum Vorschein gekommen sein? —

Wir läugnen nicht, daß die Meistersänger von wirklicher Liebe zur Kunst getrieben worden sind, daß sie wahrhafte Ehrerbietung vor ihr empfanden, daß sie von der Absicht, Geld zu verdienen, völlig frei waren und die Kunst einzig und allein zum Vergnügen und um das Volk zu belehren und zu unterhalten, betrieben. Auch die moralisch heilsamen Einwirkungen ihrer Liebhaberei verkennen wir nicht, insofern sie die edle Kunst niedrigem Sinnengenuß, ausschweifendem Wirthshausleben und dergl. vorzogen und in ernstgemeintem Streben für Reinheit und Fortbildung der Sprache thätig waren. Auf Veredlung der Sitte und Bezähmung wüster Leidenschaft hatte schon der ritterliche Minnegesang hingewirkt: der Meistergesang wehrte durch seine geselligen Zusammenkünfte dem Geiste der Spaltung und neidischen Gehässigkeit der einzelnen Zünfte unter einander. Einen weitergreifenden Einfluß aber vermögen wir ihm nicht einzuräumen und können uns z. B. nicht entschließen, ihn mit dem modernen vierstimmigen Männergesange in irgend eine Beziehung zu bringen, ihn etwa als den Vorläufer, als den ersten Anfang des Letztern anzusehen. Der heutige männerstimmige Gesang ist durchaus weltlich, seine Stoffe sind Liebe und Wein, Geselligkeit und Brüderlichkeit, Freiheit und Vaterland, wogegen der Meistergesang ausschließlich biblisch und moralisch war; und noch mehr weichen sie von einander in rein musikalischer Beziehung ab, da dem modernen Gesange gerade die polyphone Vierstimmigkeit wesentlich ist, während der Meistergesang immer nur einstimmig ausgeübt wurde. Dagegen sprechen wir unsern Handwerksmeistern jede Einsicht in das Wesen der Kunst, die eigne Begabung dafür, das Verständniß der künstlerischen Produktion, die Ahnung von diesem heiligen Prozesse innern Anschauens, geheimnißvollen Koncipirens und

Gestaltens, kurz, alles Dasjenige ab, was die ideale, göttliche Seite der Kunst ausmacht. Diesen Steinmetzen und Schuhmachern hat nicht das Herz gebebt, nicht die Empfindung ihnen den Mund zum Gesange geöffnet, nicht aus dem Drange eines begeisternden Zeitereignisses, nicht aus der stillen Nöthigung des Gemüthslebens ist ihre Dicht- und Singkunst hervorgegangen. Daher mangelt ihren Versen vor Allem ein der Kunst würdiger Inhalt. Stoffe des kirchlichen Glaubens und der Moral, unglaubliche Wundererzählungen der Bibel — bei vielen Meistergesängen steht der Bibelabschnitt, welcher dem betreffenden Gesange zu Grunde liegt, am Anfange verzeichnet —, Aufgaben ihrer eignen Verskunst, die trivialsten Gemeinplätze, die nichtssagendsten Verrichtungen des alltäglichen Kleinlebens, Stoffe, die ein verständiger Mensch kaum in den Mund nimmt und die mit der geweiheten Kunst nicht den leisesten Zusammenhang, geschweige denn eine Anwartschaft auf ihre Behandlung haben, sind mit grandioser Ausschließlichkeit behandelt und in prosadürre Verse gekleidet. Denn Verse und Versbau, die äußere Form und Technik sind das Einzige, was diesen Handwerkern von der Kunst zugänglich war und worin sich ihr ganzes Kunstvermögen erschöpft, einfach deshalb, weil die Form auf Regeln beruht und von Mustern entnommen werden kann, weil sie schon an und für sich, ohne Rücksicht auf den Inhalt, Freude am Gelingen und die Täuschung künstlerischer Produktion gewährt. Die Form daher konnten sie lernen, an ihr konnte sich Talent und Geschick einigermaßen erproben, diese konnten sie bis zur Virtuosität ausbilden — und das haben sie mit einem halb lächerlichen, halb rührenden Eifer gethan. Einige Entschuldigung verdienen sie allerdings wegen der unglaublichen Verwahrlosung der Sprache zu ihrer Zeit, die beinahe alle metrische Gesetzmäßigkeit, alles Schönheitsgefühl über Bord geworfen hatte und es dem Belieben jedes schlechten Versemachers anheimstellte, wie weit er ein rhythmisches Maß in seinen Reimereien überhaupt noch respektiren wollte. Es fehlte damals an allem Sinn dafür, welche Sylben Stamm- und welche Endsylben waren, auf welche die Hebungen, auf welche die Senkungen fallen mußten; es war vollkommen gleichgültig, wie man die Wörter betonte und ob man dies überhaupt noch that; es genügte die sinnlose Licenz, daß man die Sylben nur noch zählte. Stimmte nur ihre A n z a h l zu dem Versmaß, so war allen Anforderungen entsprochen; auf sinnrichtige Betonung und vernünftige Deklamation kam es nicht im Entferntesten mehr an. Dazu kam, daß der im Minnegesange frei und flüssig ge-

handhabte Vers in klanglose Steifheit eingeschnürt, die Reime durch gewaltsame Kürzung und Verlängerung der Endwörter hart und unmelodisch geworden waren. Die überhandnehmende Zersplitterung des deutschen Idioms zu verschiedenen Dialekten und die daraus entspringende Unreinheit der Sprache, besonders der Kunstsprache, trieb diese allgemeine Barbarei auf die äußerste Spitze. Und dagegen waren denn auch unsere Meister machtlos. Im Grunde ihres Herzens mochte sie das löblichste Streben leiten, die dichterische Thätigkeit, von deren formeller Ausübung Zählung und Messung nun einmal nicht zu trennen sind, auf ganz bestimmte Regeln und Maße zurückzuführen und so die Dichtkunst gleichsam zu einem Werkstück, zu einem volksbeliebten Allgemeingut mit fertig daliegendem Material zu machen, worin schließlich Jeder sich mit Glück versuchen konnte. Daß sie damit aber ganz außerhalb der Sache blieben und das Heiligthum künstlerischer Konception nicht entfernt berührten; daß ihnen auf diesem Standpunkte nur ein negativer, völlig poesieloser Inhalt, nur trockne, didaktische Moral möglich war, begriffen sie bei ihrer Beschränktheit nicht. Ihnen war die Kunst wesentlich Form, und die formelle Gewandtheit und Reinheit ihr einziges Bemühen. So blieb ihnen nicht bloß das Innerste der Kunst verborgen, sondern die ideale Kunst wurde von ihnen faktisch zum Handwerk herabgesetzt, die Kunstpflege schul- und zunftmäßig betrieben. Statt der Kunst erblicken wir bei ihnen nur Künstelei, statt Phantasie und Empfindung nur Verstand, statt der ästhetischen Schönheit logische und mathematische Grübelei. Den ganzen Mechanismus ihrer Roharbeit, die ganze Regelung ihres Zunftzwanges übertrugen sie in ihre poetische und musikalische Thätigkeit. Unsern Meistern waren Verse und Strophen ein ebenso äußerliches Material, wie Holz und Stein, die Technik der Handgriffe auf beide gleich anwendbar: gemessen und berechnet, probirt und zusammengesetzt wurde hier wie dort. Was Wunder, wenn wir eine völlig vertrocknete Form, eine ausgehöhlte, holzige Schale ohne einen Tropfen Lebenssaft, ohne einen Funken schöpferischen Dichtergeistes, ohne einen Zug schöner Melodik in ihren sogen. „Gesängen" vor uns haben? Die frischen Wasser der Volkspoesie sind im Sande der spießbürgerlichsten Trivialität verlaufen, der glückliche Anlauf des Volksliedes zu schönem, hellklingendem Gesange ist vollständig in's Stocken gekommen.

Ganz ähnlich ist die Tendenz der französischen rhétoriciens die genaue Messung und Regelung der dichterischen Sprache, die metrische

Haarspaltung der unregelmäßigen Lai-Form und das Bemühen, sie unter Regeln zu bringen. Natürlich war, mit dem Verfall der Dichtkunst überhaupt, auch der Lai entartet und nur noch der sogen. „gemeine Lai" (commun lay) von kürzerer Form (petit lay) übrig, der aber gerade hierdurch wieder etwas echt Volksliedmäßiges bekam, wie es ursprünglich im Wesen dieser Gattung lag. Auch den französischen Meistern galt die regelrechte Form Alles, Geist und Empfindung waren auch ihnen fremde Dinge. Auch hier ist die Poesie entseelt, die adlige Sangeskunst zum Handwerk herabgesunken; statt zu dichten, wurden in den Werkstätten, in den Meistersängerschulen (Puis de palinods) nur Verse gebaut und Reime geschmiedet, die Kunst nur als müßige Spielerei behandelt; aus den Lyrikern waren Rhetoriker geworden. Nur darin sind die französischen Meistersänger verständiger und ehrlicher, daß sie sich nicht auch mit dem Gesange befaßten, sondern die Dichtkunst selbständig behandelten, d. h. rein sprachlich, einseitig metrisch und sie schließlich zur bloßen Redekunst herabsetzten — was die deutschen Meistersänger nicht thaten; das bloße Recitiren der Gedichte nannten sie musique artificielle. Bei Beiden aber, Franzosen wie Deutschen, muß man diesen tiefsten Grad von Verkennung bedauern, zu der sich der Geist in Auffassung und Behandlung eines Kunstobjekts hat verirren können. Das still waltende Gesetz, das sonst hinter der schönen Kunstform nur ungesehen ruhen soll, die an und für sich todte Regel wird hier als das allein Geltende zu seiner ganzen Dürre und Nacktheit hervorgezogen. Vom Gesange bleibt nur die Methode, die Kantillation, vom Liede nur die Form, der dreitheilige Strophenbau übrig.

Dies einseitige Festhalten am bloß Formellen der Kunst, das in Ermangelung des schöpferischen Geistes sich hervordrängt, legt sich praktisch in lauter Äußerlichkeiten dar. So hatten die Meistersänger unter sich eine strenge Rangordnung der Reife, eine Unzahl absurder Namen für die einzelnen Arten von Gedichten, ein ganzes Register von Fehlern beim Vortrag der Gesänge u. s. w., wie dies Alles in ihren „Tabulaturen" auf's Genaueste verzeichnet ist. „Schüler" war, wer die Gesetze noch nicht völlig kannte, „Schulfreund", wer sie genau wußte, „Sänger", wer fünf bis sechs „Töne", d. h. Melodien singen konnte, „Dichter", wer Liedtexte zu vorhandenen Melodien machte, „Meister", wer einen neuen „Ton", d. h. eine Originalmelodie erfand und nach dem Urtheil der „Merker" fehlerfrei vortrug. Diese Letztern waren die Zionswächter des regelrechten

Vortrags, „Büchsenmeister" hieß der Kassenführer. Ganz ähnlich galt bei den französischen Meistersängern derjenige für einen tüchtigen Gesellen, der alle Töne (tailles et couleurs) kunstgerecht herzusagen wußte, derjenige für einen Meister und Dichterfürsten (Prince de puis), der neue Modelle oder Leisten (formes et patrons) erfand und die „Merker" mußten hier das Argusamt der Sylbenstecherei sogar mit verbundenen Augen üben.

Daß fast sämmtliche Begriffsbestimmungen in der Terminologie der Meistersänger das Poetische und das Musikalische gleichmäßig umfassen, daß also dichterische Bezeichnungen auch für den gesanglichen Theil ihrer Poesien gelten und musikalische Ausdrücke zugleich das Sprachliche und Metrische bezeichnen, beruht in der naiven Vermengung beider Künste Seitens der beschränkten Künstler. Nur wenige Benennungen betreffen bloß das Sprachliche oder ausschließlich das Musikalische, berühren aber unbewußt immer auch die andere Kunst, da man beide nur als ein Schaffen, als einen Gedankenausdruck auffaßte, für beide nur eine pedantische Gesetzmäßigkeit kannte. Im Grunde aber bleiben die Bestimmungen für die Musik rein illusorisch, weil letztere im Meistergesange ohne alle Selbständigkeit ist und eine Gestalt annimmt, die, wie wir bald sehen werden, Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit völlig ausschließt. Ein Gedicht als solches hieß in der Kunstsprache der deutschen Meistersänger bekanntlich „Bar", das ihm zu Grunde liegende, in „Reimen" und „Sylben" bestehende Versmaß „Gemäs". Jeder Bar bestand aus einzelnen „Gesätzen" oder Strophen, jedes Gesätz aus „Stollen", der Stoll aus „Zeilen". Und zwar gliederte sich nach herkömmlicher Praxis jedes „Gesätz" in die Dreitheilung der beiden „Stollen" — zusammen auch wohl „Aufgesang" genannt — und des „Abgesanges". Der sogen. „Schlußstoll", den manche Gesänge als einen besondern Theil am Ende haben, weil er die Melodie des Anfangsstoll wiederholt und dadurch scheinbar als ein neuer Theil auftritt, kann, bei der dreitheiligen Gesammtanlage, nur in den „Abgesang" mitbegriffen werden. Trotz dieser zunftmäßigen, mysteriösen Nomenklatur aber und trotz aller berechneten Künstlichkeit, womit die Sylben gezählt und die Reime auf einander geschweißt sind, machen die Meisterdichtungen im Ganzen doch nur den Eindruck unkünstlerischer Reimprosa, loser, unmetrischer Knittelverse mit gepaarten oder überschlagenden Reimen; die ganze sprachliche Einkleidung ist, entsprechend dem geistlosen Inhalt, die geschraubteste, poesieloseste Unnatur und Gewalt-

samkeit. Die peinlichen, aus mißverstandener Originalität hervorgehenden Forderungen der Meistersänger in dieser Beziehung grenzen an's Unglaubliche, wie z. B., daß eine Verszeile nicht mehr als dreizehn Sylben enthalten sollte, weil der Athem nicht länger ausreiche, daß kein Gesang weniger als fünf und nicht mehr als hundert Reime haben durfte, daß in einem neuen Gesange nicht vier Sylben hinter einander aus einem schon vorhandenen Gesange vorkommen durften u. s. w.

Der einzige ausschließlich musikalische Begriff in der Terminologie des Meistergesanges ist „Weyß" (Weise, Melodie) oder „Thon" (Ton); und ein Gemisch von Scharfsinn und Geschmacklosigkeit, von Bestimmtheit und symbolisirender Unklarheit sind die zweihundert zweiundzwanzig verschiedenen „Weyßen", welche die Meister als typischen Melodienschatz für ihre Dichtungen festgestellt hatten und deren jeder Adspirant zur Meisterwürde eine neue erfinden mußte. Dunkel und unedel, oder süßlich und tändelnd sind Bezeichnungen, wie „Weber-Krätzenweyß", „Blutweyß", „kurze Affenweyß", „geblümte Paradiesweyß", „zarte Buchstabenweyß", „der gläserne Halbkrügelton" u. s. w. Und was denken wir uns bei der „geschlossenen Helmweyß", bei der „gelben Löwen-Haut-Weyß", bei der „spitzigen Pfeilweyß", der „krummen Zinkenweyß", der „Rosmarinweyß", der „Schneckenweyß", der „Feilweyß", der „Preißweyß", dem „Jaspisthon" u. s. w.? Ist damit der dichterische Charakter oder die musikalische Stimmung irgend angegeben? In der That verzichten die „Weyßen" oder „Thöne" selbst auf solch innere Verschiedenheit, indem sie nur äußerlich, quantitativ, nämlich durch die Anzahl der Reime von einander abweichen, so daß z. B. ein „Thon" fünf Reime, ein anderer sechs, wieder ein anderer sieben Reime hatte u. s. f.; Wagenseil zählt die Reihe dieser „Thöne" bis zu vier und dreißig Reimen auf. Eine musikalische Verschiedenheit unter einander aber, etwa in der Melodieführung, im Rhythmus, in der Gesammtstimmung u. s. w. hatten sie vollends nicht — weshalb? werden wir bald erfahren. Innerhalb eines jeden einzelnen „Thones" aber, nach welchem die metrisch gleichgebauten Gedichte abgesungen wurden, machte sich die erwähnte Dreitheilung in die beiden „Stollen" und den „Abgesang" auch musikalisch geltend, indem nämlich die melodischen Perioden, aus denen die „Weyß" im Ganzen bestand, ebenso auf die beiden Stollen und den Abgesang vertheilt waren, wie es das Grundschema der dreitheiligen Liedstrophe mit sich brachte und wie es uns zum ersten Mal im Minnegesange künstlerisch ausgeprägt entgegentrat.

Derselbe minutiöse, auf lauter Nichtigkeiten oder Äußerlichkeiten gerichtete Spürsinn spricht aus den Bezeichnungen für die zwei und dreißig Vortragsfehler, über welche die „Merker" mit ängstlicher Akribie zu wachen und die sie, ungesehen und ungestört hinter ihrem verhangenen Gerüst, mit dem Stift in der Hand zu notiren hatten. „Glatt singen" z. B. hieß ganz ohne Fehler singen, „Stutzen" oder „Zucken" das Steckenbleiben im Fortgange der Melodie, „sich versingen" aus der Melodie herauskommen und sich nicht wieder hineinfinden können. „Vorklang" war der bekannte schleifende Vorlaut vor dem Einsatz des ersten Tones, „Nachklang" das ungehörige, nachschleifende Beben der Stimme nach dem Schlußton des Gesanges. „Blumen" nannte man die Verzierungen oder Koloraturen des sonst streng choralischen Gesanges, die sich daher auch nur auf wenige, etwas beschleunigter gesungene Töne vor dem Strophenschluß beschränkt zu haben scheinen — wiederum jenes melismatisch ausgesponnene Neumen unmittelbar vor dem Schlußton, das wir schon mehrfach erwähnen mußten.

Was kann man unter solchen Umständen — fragt man billig — bei dieser hausbacknen Trivialität und spitzfindigen Kleinigkeitskrämerei der Meister, von ihrem Gesange als solchem, von ihren musikalischen Melodien erwarten? Auf welche Anregung mögen sie dieselben erfunden, nach welchem Schema sie gebildet oder woher sie entlehnt haben? Hatte ihr Scharfsinn noch nicht genug an den hundert und aber hundert Namen, womit sie die todtgebornen Kinder ihrer Ohnmacht tauften? Was veranlaßte sie, sich auch noch am Gesange, an der Gefühlssprache der Töne zu vergreifen? Und was für ein Gesang muß das gewesen sein, der sich auf dem Standpunkte abstrakter, klügelnder Berechnung ergab und dem vertrockneten Hirn von Handwerkern entsprang? —

In der That ist es nicht leicht, über den Meistergesang in musikalischer Beziehung etwas Erschöpfendes oder auch nur Zutreffendes zu sagen, da diese Seite des Gegenstandes noch völlig im Dunkeln liegt, indem die wissenschaftlichen Untersuchungen sich immer nur auf die kulturhistorische oder sprachliche Seite gerichtet haben. Schon die Notation der Gesänge scheint den Meistern selbst werthlos gewesen zu sein, da sogar an den ehemaligen Mittelpunkten und Hauptpflanzstätten des Meistergesanges keine notenschriftlichen Aufzeichnungen vorhanden sind und auch sonst nur sehr spärlich angetroffen werden; selbst das Germanische Museum in Nürnberg besitzt Nichts davon; die Hinterlassenschaften der Meister sowohl,

wie die gesammte Literatur über den Gegenstand enthalten immer nur geschichtliches oder dichterisches Material. Was sich von handschriftlichen Notationen der Meister erhalten hat, beschränkt sich auf wenige Bände, die sich in fürstlichen und klösterlichen Bibliotheken zerstreut finden. Beispielshalber verweise ich auf zwei Foliobände Melodien, mit Texten untermischt, die einer vierbändigen, handschriftlichen Sammlung unter der Aufschrift: „Nürnbergischer Meistersänger Lieder und Weisen" angehören — ein eigentlicher Originaltitel fehlt — und sich auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befinden. (Codd. MMss. Germ. Nr. 22—25.) Sodann sind Notationen des Meistergesanges, soweit solche existiren, unsers Wissens von keinem Musikhistoriker durchforscht und herausgegeben worden, weil Jedermann das Undankbare dieser Arbeit fühlte, nämlich die ästhetische Werthlosigkeit der Gesänge an sich, den geringen Gewinn für die Musikgeschichte im Ganzen. Das Material schlummert demnach möglicher Weise noch in verborgenen Winkeln. Denn was Wagenseil (De Civitate Noribergensi Commentatio etc. S. 554 ff.) und Forkel (a. a. O. Bd. II. S. 771. 772) von Notation geben, beschränkt sich auf den sogen. „Meisterlichen Hort, in vier gekrönten Thönen", die von den Meistersängern allerdings außerordentlich hoch gehalten und wie eine Art musikalisches Musterstück angesehen wurden, und giebt wenn auch eine ungefähre Anschauung von der Methode, so doch noch kein erschöpfendes, untrügliches Gesammtbild des Gesanges — ein Übelstand, der jedoch, wie wir bald sehen werden, leicht zu verschmerzen ist. Außerdem ist, meines Wissens, in keiner der vorhandenen Quellenschriften über den Meistergesang noch in den wissenschaftlichen Bearbeitungen desselben von dem musikalischen Theile der Gesänge auch nur im Entferntesten die Rede, selbst das genannte Hauptwerk von Wagenseil schweigt über die muthmaßliche Entstehung der Melodien, ihre mögliche Entlehnung aus dem Volksgesange, ihren etwaigen Zusammenhang mit den Melodien der Minnesänger, über ihren Bau, ihren musikalischen Charakter u. s. w. gänzlich, und auch in den Werken von Puschmann, Grimm, Hertel (im Jahresbericht des Gymnasiums zu Zwickau 1853—1854) sucht man danach vergebens; über diese und andere sehr wesentliche Punkte fehlt es an allen Bestimmungen, hier sieht es in demselben Grade leer aus, als über die literarische und sprachliche Seite des Gegenstandes ein nur allzureiches Detail aufgewuchert ist. Hatten die Meister, wie man hiernach vermuthen muß, wirklich kein Bewußtsein von diesen Dingen?

Fertigten sie ihre Melodien ohne jede musikalische Richtschnur und Regel? War ihnen der Gesang wirklich etwas Gleichgültiges, in das Belieben jedes Einzelnen Gestelltes? Sollten sie, nach einem solchen Vorbilde, wie das Volkslied oder der Minnegesang es war, nicht danach gestrebt haben, ihren Gesang sinngemäß zu behandeln, ihm einen ansprechenden Ausdruck, den für sie möglichen Grad von Schönheit zu geben? — Oder haben etwa die Meister die Unmasse der von ihnen aufgestellten Regeln und Fehler, die zunächst nur den Versen gelten und seltner der Melodie, zugleich auf letztere mit bezogen, da sie ja Dichtkunst und Musik als eine Kunst ansahen und die Töne des Gesanges ganz ebenso behandelten, wie die Worte des Textes, d. h. die Worte und Sylben nur in Töne umsetzten, also kantillirten? Soviel wenigstens steht fest, daß unsern Meistern die Musik noch keine autonome Kunst, der Gesang noch kein selbständig Schönes, an und für sich Werthvolles war, sonst hätten sie ihn unmöglich so vernachlässigt und ihn in ihren ausführlichen „Tabulaturen“ nicht ohne alle nähere Bestimmungen gelassen. Oder richtiger gesagt: eben deshalb, weil ihnen der Gesang noch etwas völlig Unselbständiges war, hatten sie darüber Nichts zu bestimmen. Sie legten den Sylben Töne unter und zwar, Gregorianisch streng, jeder Sylbe nur einen Ton — das war ihr ganzer Gesang. Welche Töne? und nach welchem melodischen Verfahren? — diese Fragen wurden gar nicht aufgeworfen.

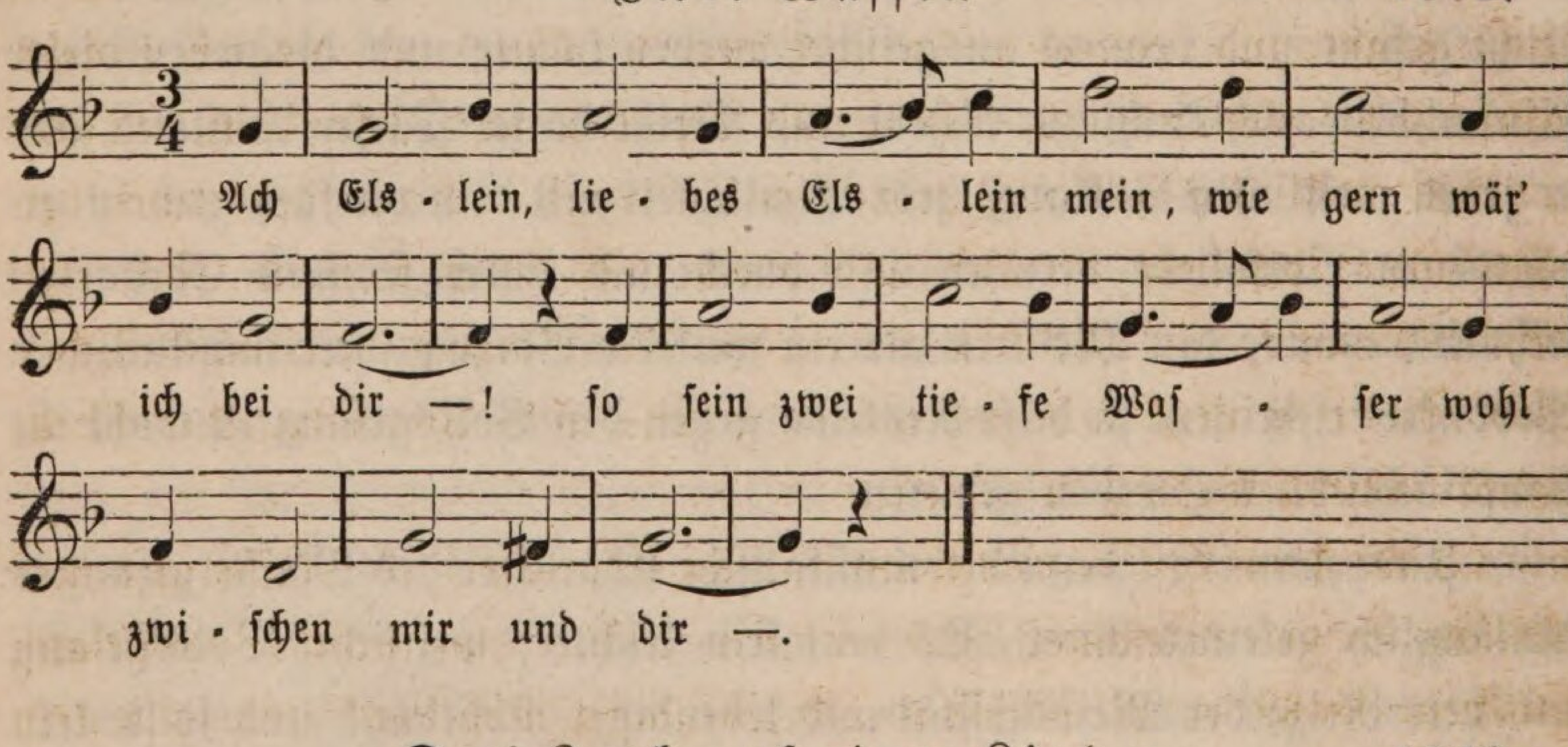
Um so anziehender ist die Frage, was diese Unberufenen auf den Gesang geführt haben mag und wie sie sich zu den gleichzeitigen Formen des Gesanges, dem kontrapunktirten Liede auf der einen, dem Volksliede auf der andern Seite, verhalten haben werden. Zunächst bestimmte sie wohl der allgemeine Kunstgebrauch, zu lyrischen Gedichten auch Melodie zu setzen. Das Volkslied hatte immer gleich mit seiner poetischen Entstehung auch seine musikalische Weise bekommen, das war seit den ältesten Zeiten immer nur gesungen worden und wurde es auch jetzt noch. Aber auch für die Kunstlyrik hatte es von jeher Gesang gegeben; und zumal seit den Zeiten des Minnegesanges galt der Gesang für etwas allgemein Beliebtes, überall gern Gehörtes, für einen Schmuck des Lebens und eine Zierde jedes Gebildeten, so daß es auch unsern Meistern Ehrensache schien, zu ihren Gedichten zugleich musikalische Weisen zu erfinden. Dazu kam — was freilich bei der Beschaffenheit der Gesänge schwer begreiflich ist — daß die Texte, die bekanntlich keinen Überfluß an dichterischem Gehalte litten, durch den Gesang nur gewinnen konnten. Auch den inhaltslosesten

Worten giebt die Melodie mehr Dauer und Abwechselung des Klanges nach Höhe und Tiefe, mehr Ausdruck und sinnlichen Reiz, als der bloße Wortvortrag. Eine gesteigerte Reproduktion der Worte, eine nachdrücklichere Accentuation des dichterischen Sinnes war auch unsern Meistern der Gesang; an Fluß und Schönheit der Melodie dagegen konnten sie noch nicht denken; in der Art, wie sie den Gesang handhabten, befriedigte er sie, war er ihnen zugleich schön und ehrwürdig. Vielleicht auch haben sie, bei der damals herrschenden Künstlichkeit des Gesanges, eine einfachere, volksthümlichere Singweise, nur in anderer Art als das Volkslied es war, aufstellen wollen. Wie wir bald erfahren werden, war der Gesang zu jener Zeit gelehrt kontrapunktisch, d. h. aus mehren und sogar aus vielen gleichzeitig singenden Stimmen zusammengeflochten, die sich um die melodieführende Hauptstimme herumbewegten und von denen jede eine andere Weise sang, häufig wohl auch andere Textworte, so daß das Lernen und Wiedergeben solcher Gesangstücke äußerst schwierig und für das ungebildete Volk geradezu unmöglich war. Diese Gesangweise, trotzdem sie ihrer Zeit für äußerst werthvoll und zur allgemeinen Bildung unerläßlich galt, wiesen sie hartnäckig von sich — so eng schlossen sie sich in die Schranken ihrer Zunft ab, so dünkelhaft befriedigt waren sie von ihren eignen Leistungen, so süß eingewiegt in das Bewußtsein, der Kirche und der öffentlichen Sittlichkeit zu dienen. Ihr Gesang sollte, neben jenem unpraktischen, unpopulären Kunstgesange, gerade recht einfach, recht leicht ausführbar sein: eine schlichte Weise für eine Stimme, die von Jedermann leicht gefaßt und bequem ausgeführt werden konnte und die neben dieser Einfachheit auch kirchliche Würde und Weihe hatte. Dieser Umstand, daß er jeden weltlichen Anklang, jede Ähnlichkeit mit dem vielfach gemein gewordenen Volksliede vermied und durch und durch fromme Ehrbarkeit athmete, mochte den Meistern als ein weiterer Vorzug ihrer musikalischen Produkte erscheinen, ja diese Reaktion gegen den Volksgesang ist wohl ihr hauptsächlichstes Streben gewesen.

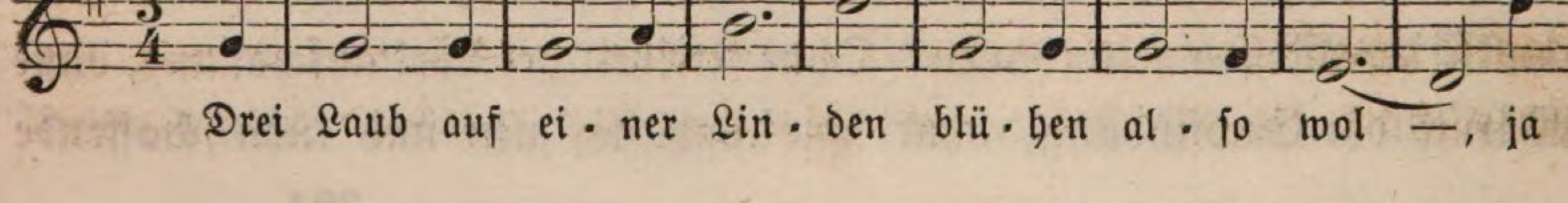
Und hiermit ist denn der musikalische Charakter des Meistergesanges hinlänglich gekennzeichnet. Es war kein leichter, weltlicher Volksgesang mit dem Reize der Melodiösität und lebendiger Rhythmik und sollte kein solcher sein, sondern würdevoller, psalmodirender Kirchengesang nach Art der alten Sequenzen. Und wie anders hätte er nach dem ganzen Standpunkte der Meister sein können? Ohne Freiheit der Weltanschauung, ohne Wärme der Empfindung, ohne schwunghafte, neu und kühn schaffende
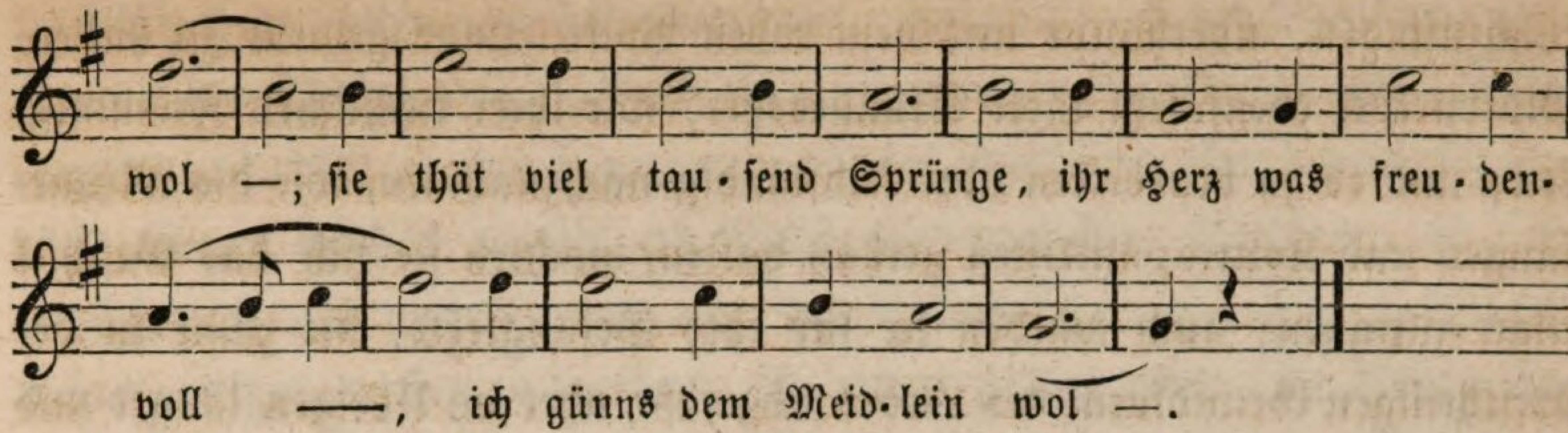
Phantasie — wie hätten sie Verständniß oder einen sympathetischen Zug zum weltlichen Gesange haben können? Wären die Meistersänger unbefangene, weltfreudige Gemüther gewesen, die alles Gesunde, alles Schöne dankbar aufnahmen und geschickt verwertheten, so hätten sie sich, wie ihre Vorläufer, die richtig fühlenden Minnesänger, unfehlbar dem Volksliede zugewendet, dieser Krone des Gesanges, das ja aller Orten im Munde des Volkes ertönte und selbst durch die glückliche Bearbeitung der Kunstmusiker auf das Nachdrücklichste empfohlen war. Gerade das Volkslied ihrer Zeit — Triviales und Obscönes natürlich ausgenommen, das zu allen Zeiten mit unterläuft — legte ihnen die Aufforderung es zu benutzen nahe: denn es verlernte immer mehr seine altepische Schwerfälligkeit, die dem Einzelgesange von jeher widerstrebt hatte; es hörte allmälig auf, sich als historisches Volkslied an die unlängst vorangegangenen Schweizer- und Hussitenkriege, an die Fehden des Adels und der Reichsstädte anzuschließen und prägte sich immer mehr zum wirklich lyrischen Volksliede aus, das sich schon in subjektive Empfindungen zuspitzte und dem Einzelgesange höchst lockend entgegenkam. Die noch erhaltenen Volkslieder aus den Zeiten des Meistergesanges bestätigen nicht nur diese Wendung der Stoffe in's rein Lyrische, sondern sind auch musikalisch unvergleichlich gefälliger, als die melancholischen Meistersängerweisen. Wie gesund und natürlich klingen z. B. folgende Volksmelodien!

Zwei Wasser. 1532.

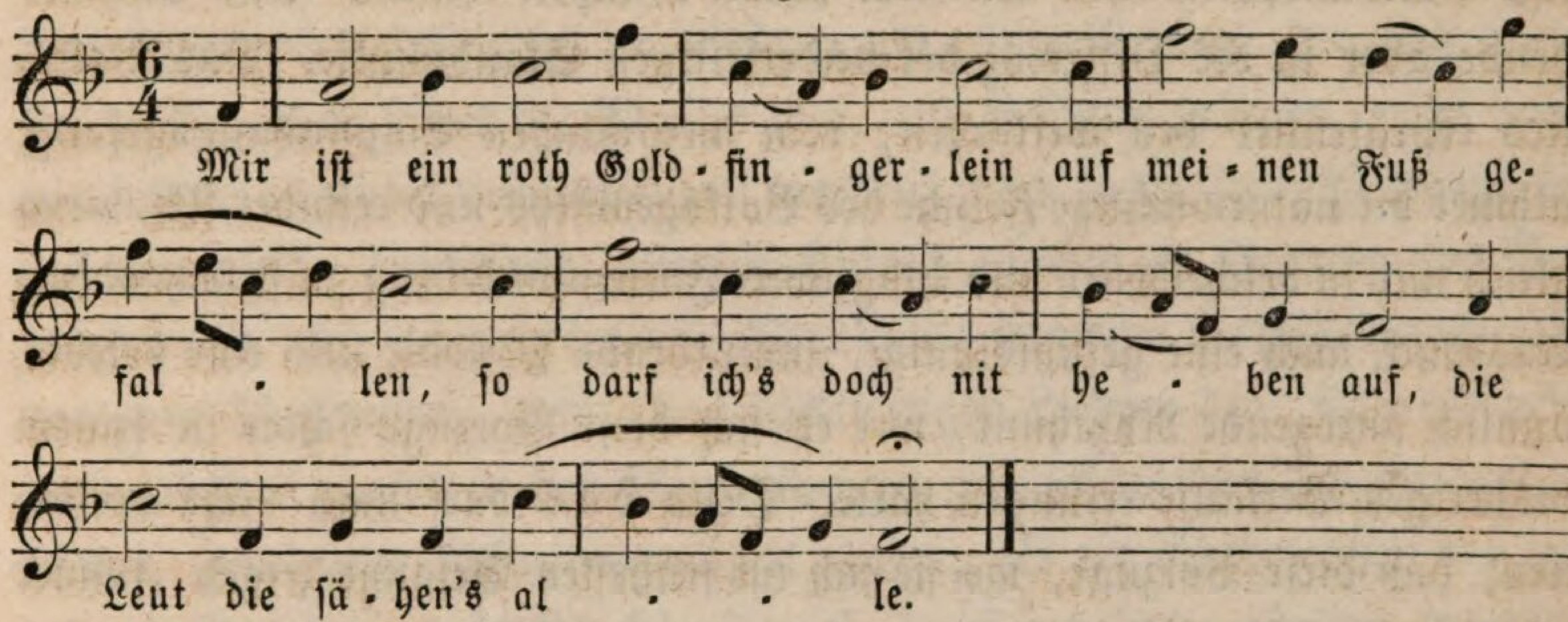


Drei Laub auf einer Linden. 1540.





Ringlein. 1544.
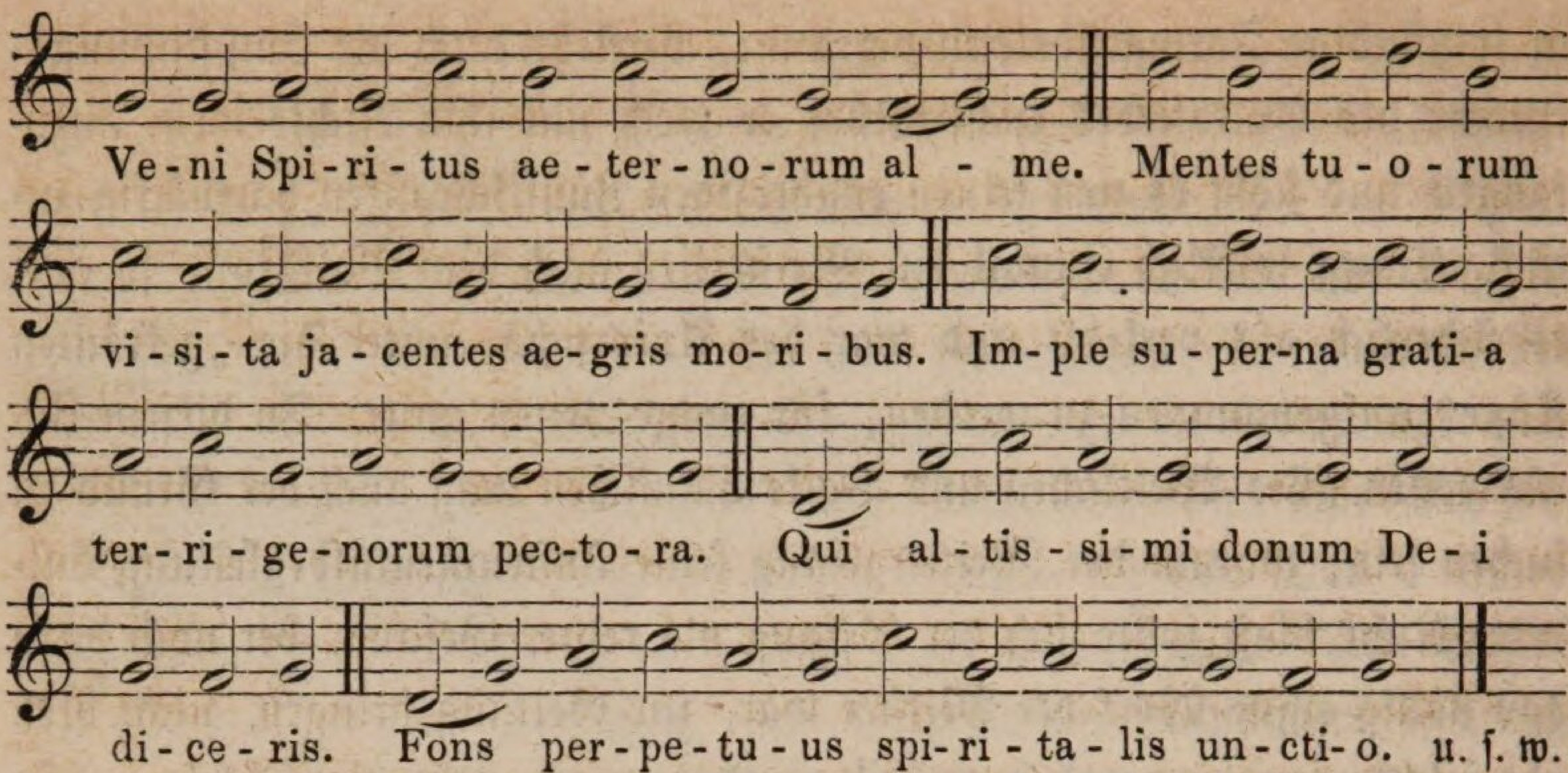


An Bekanntschaft mit dem Volksliede aber konnte es den Meistern unmöglich fehlen, da sie ja selbst vom Volke herkamen und fortwährend in praktischem Zusammenhange mit dem Volke standen. Aber sie, denen es an aller idealen Begabung, an aller poetischen Anschauung mangelte, die nur die praktischen Tugenden: Fleiß, Verständigkeit, Redlichkeit u. s. w. besaßen, aber von der Dichtkunst Nichts weiter begriffen, als die mechanische Sylbenzählung — sie konnten auch den Gesang unmöglich anders fassen, als gleichfalls nur von seiner formellen und methodischen Seite, d. h. als syllabirende Kantillation der Textworte. Dazu kam noch der schon oben erwähnte Verfall der Sprache und Dichtkunst, die fast alle Gesetzmäßigkeit der Behandlung eingebüßt hatte und der rücksichtslosesten Willkühr der Poeten preisgegeben war. Wo aber der Rhythmus schon sprachlich vernichtet ist, wie darf man ihn da im Gesange erwarten? So mußten sich denn die Meistersänger für diejenige Form des Gesanges entscheiden, welche diese bloße Kantillation von Alters her zu ihrer alleinigen Methode erhoben und mit zäher Ausschließlichkeit durchgeführt hatte, nämlich für den Kirchengesang.
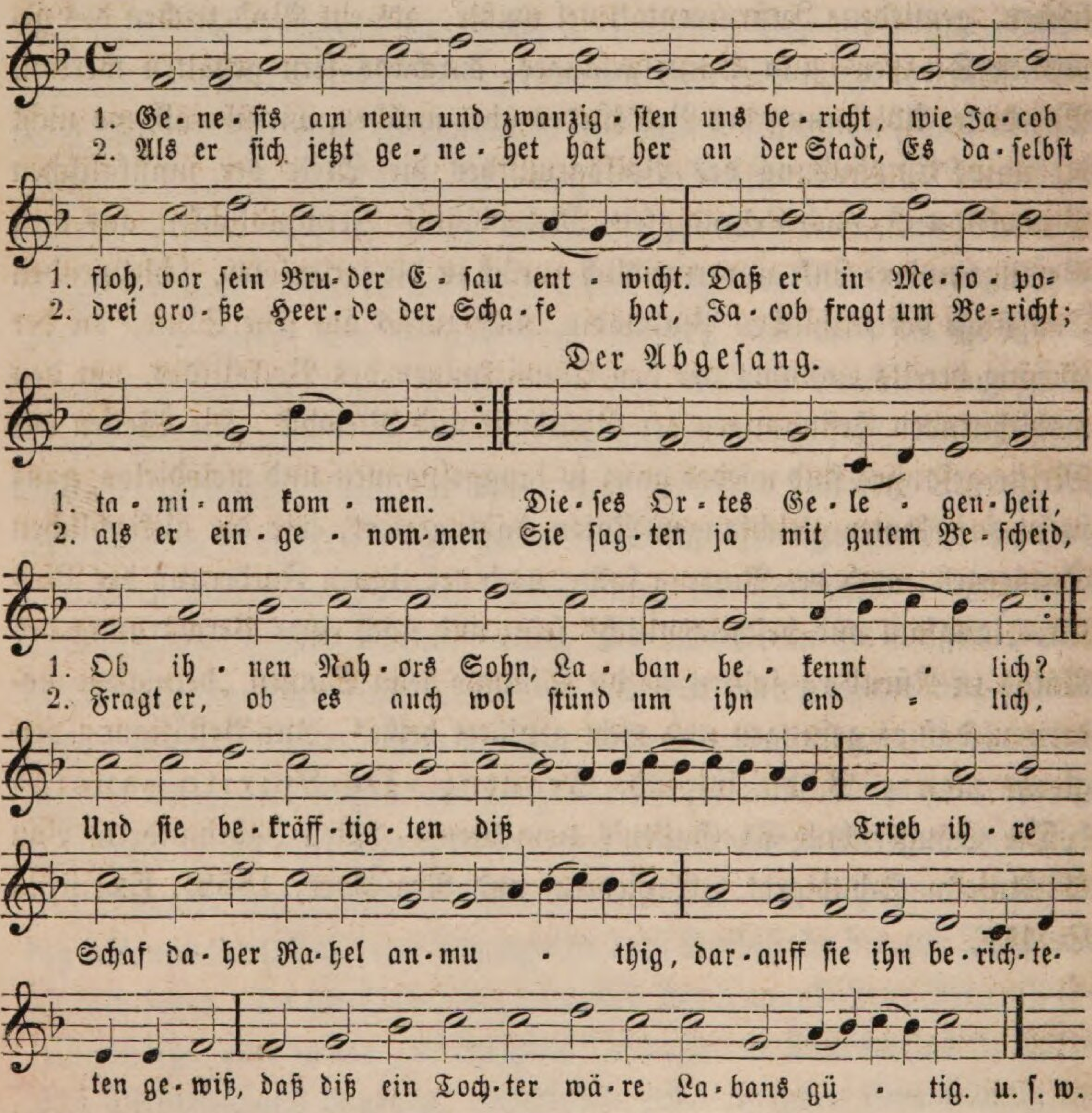
Allerdings sieht man nicht sogleich ein, welchen Gebrauch sie vom Volksliede hätten machen sollen, da es bereits zu seiner relativ vollendetsten Gestalt herausgebildet war. Es dem Volke bloß abzulernen und

nachzusingen, überhaupt mit dem rohen Volke etwas gemein zu haben, widerstrebte ebensosehr ihrer Standesehre, wie ihrer kirchlichen Frömmigkeit; und es zu bearbeiten oder selbständig nachzuahmen, wie die Minnesänger und Kontrapunktisten gethan hatten, mochten sie sich das Geschick nicht zutrauen; auch würden sie für ihre Gesangtexte, die zwar in der dreitheiligen Grundform des Liedes abgefaßt, aber im Übrigen länger und steifer gebaut waren, als die leichte, kurze Volksliedstrophe, schwerlich fertige Volksmelodien ohne Weiteres haben benutzen können. Das Entscheidende aber ist die Differenz der beiderseitigen Standpunkte. Das Volkslied repräsentirt den weltlichen, rein menschlichen Empfindungsgesang, athmet die naturwüchsige Frische des Volksgemüths und erfindet sich, wenn gleich nur in bescheidener und langsamer Fortentwickelung zu sprechenderm Ausdruck, auch eine gefühlsinnige, anmuthende Melodie und eine belebte, sinnlich anregende Rhythmik, wie es sich diese Vorzüge schon in seinem bisherigen Verlaufe errungen hatte. Denn das darf man nicht verkennen, daß diese Vorzüge, wo sie sich im frühesten Gesange zeigen, immer nur aus dem Volksliede herübergekommen sind. So lange der älteste Gesang sich aus sich selbst zu gestalten, auf eignen Füßen zu stehen versucht hatte, so lange er bloß kirchliche oder sonst unlyrische Texte in Töne hatte umsetzen wollen, war er in die psalmodirende Monotonie des Kirchengesanges gebannt geblieben und hatte jeden Reiz von Melodie und Rhythmus, jeden Hauch von Empfindung entbehrt. Erst von da an kommt Wechsel, Lebendigkeit und Ausdruck in ihn, wo das Volkslied mit seinen naiven Gefühlsaccenten in den Kunstgesang eindringt, also etwa seit den ältesten „geistlichen Lais", in denen wir selbst die frühesten Spuren von Volksweisen nachgewiesen zu haben glauben. Der ganze Minnegesang verdankte, was er an gesunder Empfindung, an rhythmischer Lebendigkeit und sangbarer Melodie besaß, einzig und allein dem Volksliede, das er in sich aufgenommen und an das er sich mit seinen eignen Melodieversuchen angelehnt hatte. Aus demselben Grunde sind denn auch die gelungensten Gesangleistungen der ganzen ersten Periode diejenigen, wo der Kunstgesang sich aller eignen Erfindung, aller gelehrten Berechnung begiebt und entweder das Volkslied selbst sprechen läßt oder sich ihm so vollständig akkommodirt, daß seine Erzeugnisse dem Volksliede bis zur Täuschung ähnlich sehen. So die Lieder der frühesten Kontrapunktisten, die entweder selbständige oder in die „Liederspiele" verarbeitete Volksmelodien waren. Der Meistergesang dagegen, verschlossen jeder lyrischen Empfindung und

in spitzfindige Formgrübeleien verrannt, versteht auch die Empfindungssprache des Volksliedes nicht mehr, er weiß mit ihm Nichts mehr anzufangen und stößt es von seinen engherzigen Zunftschranken hartnäckig zurück. Klang wirklich einmal ein Meisterlied nach dem Volkston, so galt es sicherlich als verfehlt und war des Anspruchs, unter die „gekrönten Töne" aufgenommen zu werden, für ewige Zeiten quitt. In diesem Zurückweisen alles Weltlichen und Volksthümlichen mag auch der Grund zu suchen sein, warum der Meistergesang keine Instrumentalbegleitung duldete. Nicht bloß sollte sich der Gesang als reiner Gesang, der noch dazu das völlig eigne Werk der Meister war, zur Geltung bringen, nicht bloß als solcher angehört und beurtheilt werden; noch mehr Gewicht legten sie auf die sittliche Keuschheit, auf die kirchlich weihevolle Haltung der Gesänge: und diese vertrug keinerlei Berührung mit dem Volksgesange, mit den zum Theil rohen, zum Theil leichtfertigen Liedern der „Fahrenden"; vollends das schon von den Minnesängern, wenigstens von den provençalischen, gemiedene Instrumentalspiel mußte, als ein Wahrzeichen des gemeinen Straßen- und Bänkelgesanges, durchaus fern gehalten werden. Mit dieser Ablehnung des Volksliedes aber weichen, wie überall, wo nicht die naive Empfindung des Volksgemüthes die Seele der musikalischen Produktion ist, auch Lebendigkeit, Melodiösität, Verständlichkeit aus dem Gesange und er sinkt unvermeidlich zurück in die seelenlosen, schleppenden Tongänge der kirchlichen Psalmodie, sinkt zurück auf jene Stufe, die der Gesang bereits einnahm vor den Einwirkungen des Volksliedes, vor den wohlthuenden Erfindungen der Rhythmik und Melodik. Die Weisen des Meistergesanges sind wieder ganz so langgesponnen und melodielos, ganz so in fast lauter gleichlangen Noten dahingezerrt, wie die altkirchlichen Sequenzen; auch der Vortrag sollte, nach der eignen Forderung der Meister, „langsam und bescheidentlich" sein; und nach einer Verwarnung des Raths zu Nürnberg sollten sie die Stimme beim Singen „dermaßen moderiren, daß es gesungen und nicht geplärrt heiße". Zur Bestätigung vergleiche man z. B. die folgende Sequenz »De Spiritu sancto« („Die Sängerschule St. Gallen's vom 8ten — 12ten Jahrhundert. Von P. Anselm Schubiger". Einsiedeln und New-York, 1858. Exempla S. 47):



mit folgendem Meistergesange: „Der Meisterliche Hort, in vier gekrönten Thönen. Das Erste Gesetz, im langen Ton Heinrich Müglings". (Wagenseil: »De Civitate Noribergensi Commentatio« etc. Altorf, 1697. S. 554.)



Ist es nicht die gleiche Führung des Tonganges, die gleiche Melodiearmuth, dieselbe Ausdruckslosigkeit hier wie dort? Die ganze Entwickelung des abendländischen Gesanges, hinan bis zur Spitze des melodisch schönen Volksliedes, ist so gut wie nicht vorhanden gewesen: wir stehen mit dem Meistergesange wieder auf dem Standpunkte Papst Gregor's und sehen uns von Neuem festgefahren in den trägen Choralschritt seiner Hymnen und Antiphonen. Wie die Dichtung des Meistergesanges wieder kirchlich, biblisch, moralisirend wurde, so der Gesang kirchlich psalmodisch. Wie die Stoffe und Texte des erstern wieder den rhythmenlos freien, prosaähnlichen Erzählungston der altepischen Volksballade anschlagen, so kehrt die musikalische Methode, kehren die Gesangmelodien wieder um zu dem gleichfalls rhythmenlosen, kantillirenden Sequenzengesange. Statt individuell lyrisch, sind sie wieder charakterlos typisch; der weltliche Kunstgesang erstirbt fast ganz und thut einen schmählichen Rückfall beinahe um tausend Jahre. Bei manchen Stufen der frühern Liedentwickelung konnte man zweifeln, ob man sie auch noch der kantillirenden Methode zuzählen dürfe: so frei und flüssig war bereits ihre Melodie, so richtig und vollzählig ihr Rhythmus, so entschieden überschritten sie durch kleine Gesangfiguren die bloß syllabirende Wortrecitation: so z. B. das Volkslied im Zeitalter des Minnegesanges, so einzelne Minnelieder, die Liederspielmelodien der Kontrapunktisten u. a. Hier im Meistergesange aber tritt die Reaktion zur todten Sylbenkantillation wieder in ihrer ganzen Armuth und Unbehülflichkeit zu Tage.

Für diesen typischen Charakter der Gesänge sprechen u. A. auch gewisse Äußerlichkeiten, z. B. daß in den handschriftlichen Originalen außer den in Noten geschriebenen und mit Text versehenen Gesängen auch leere Notenlinien stehen, über denen nur der „Ton“ nebst dem Namen des Erfinders verzeichnet ist, wonach der noch zu fertigende Gesang gesungen werden sollte. Es ist dies offenbar ein Beweis dafür, nicht bloß, daß die Texte nach dem Schema bestimmter Versmaße gebaut wurden, sondern daß auch die Gesänge dieser Texte den analogen Rhythmus und die gleiche Länge bekommen sollten. Zwar die Intervalle, die Aufeinanderfolge der Töne, also die Melodie war hiermit noch nicht vorgeschrieben, diese war vielmehr freigegeben, wohl aber, gemäß dem typisch feststehenden Metrum, der ganze Zuschnitt der Melodie und ihre Einschränkung auf ein bestimmtes Längenmaß. Damit stimmt denn auch der weitere Gebrauch der Meistersänger, in den Originalnotationen auf ein Liniensystem immer

nur eine Verszeile der Melodie und der Textworte zu schreiben, ohne Anstoß an der Unschönheit des leerbleibenden Raumes — ein Beweis, wie sehr ihnen Gesangliches und Dichterisches zusammenfiel, wie ihnen die Kompositionsmethode für Beides eine und dieselbe war.

Irrthümlich ist es daher, wenn in einem Artikel im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“ (1862, Nr. 1) dem Meistergesange nachgerühmt wird, „er zuerst habe die Melodie von der sklavischen Anschmiegung an den Text, wie sie im Minnegesange stattgefunden hatte, befreit und zwar in solchem Grade, daß sonderbarer Weise die Melodie ohne Text als fertiger „Ton“ erfunden und von den kunstverständigen Richtern als regelrecht festgestellt und dann erst dem Erfinder aufgegeben wurde, zu derselben nach einem bestimmten Stoffe einen Text zu machen“. Zunächst ist es schon ein für Gesangkomposition sinnloses Verfahren, daß eine Melodie ohne Text erfunden werden soll, da doch vielmehr die Melodie erst auf Anregung des Textes, also nach demselben entstehen kann. Sodann aber ist diese absonderliche Methode, zuerst eine wortlose Melodie zu erfinden, sie von den „Merkern“ als regelrecht feststellen zu lassen und erst hinterher einen Text dazu zu setzen, gerade ein Beweis für die sklavische Anschmiegung des Gesanges an den Text. Denn die Erfindung der Melodie war keine absolut freie, sondern der Komponist hatte dabei in Gedanken immer schon wenn nicht ein bestimmtes Gedicht, so doch irgend ein Schema für den zu fertigenden Text vor sich, da bekanntlich die bei den Meistersängern gebräuchlichen Versmaße von typisch bestimmter Form waren und neue Texte immer nur in den herkömmlichen Versmaßen verfaßt wurden. Nur mit der Vergegenwärtigung solch eines typischen Metrums, also auch mit der Anbequemung an dasselbe wurde die Melodie erfunden. Und ebenso richtete sich der Erfinder, wenn er an die Anfertigung des Textes zu der schon vorhandenen Gesangweise ging, genau nach dem dieser Weise zu Grunde liegenden Versmaß. Nur wenn er dies that, wenn er sich mit den Wörtern und Sylben seiner Dichtung streng an die Töne der Melodie anschmiegte, entsprach der Text dem Gesange, konnte der Gesang überhaupt gesungen werden. Mit der angeblichen „Befreiung der Melodie“ aber zur Selbständigkeit hatte es, wie wir uns im weitern Verlaufe überzeugen werden, noch gute Weile.

Es würde daher, selbst wenn sämmtliche Melodien des Meistergesanges in Notation vorlägen, ein vergebliches Bemühen sein, eine Volksmelodie darin nachzuweisen, eben weil die Meistersänger diesen Zusam-

menhang von vorn herein geflissentlich abgeschnitten haben. Unverkennbar ist dagegen der Gregorianische Charakter der Gesänge, sei es nun, daß sie wirkliche Kirchenmelodien bewußt entlehnt haben, oder — was bei dem Streben der Meistersänger nach Neuheit wahrscheinlicher ist — nur deren Typus im Allgemeinen nachahmen. Zwar die Zeichenschrift in lauter langen Noten, wie sie dem choralischen Gesange eigen ist, könnte möglicher Weise täuschen; es könnten, falls man nur kürzere Noten an die Stelle setzt und den Rhythmus etwa um's Doppelte beschleunigt, doch vielleicht hier und da Bruchstücke von weltlichen Melodien zum Vorschein kommen. Doch auch dies Experiment schlägt fehl: man mag gegen diesen ehernen Panzer klopfen soviel man will, nirgends giebt er einen hellern Klang, überall dröhnt nur der hohle Schall des pathetischen Kirchengesanges daraus hervor. Gleich dem Gregorianischen Gesange sind die Melodien durchaus Sylbengesang. Jede Sylbe hat eine Note, jede Note ist, mit geringen Ausnahmen, so lang wie die andere, jede Textzeile bildet eine Tonreihe, jede Textstrophe einen musikalischen Abschnitt. Nur vor dem Schlußton der Zeilen und Strophen findet sich jener kleine, figurirte Gang in Viertelnoten, entsprechend der Verzierung vor der Schlußfermate in den Minneliedern und ältern Gesängen; außerdem werden zuweilen zwei Viertelnoten auf eine Sylbe zusammengeschleift — das ist Alles von freierer Bewegung. Auch von Rhythmus ist, außer den Einschnitten beim Zeilen- und Strophenschluß, Nichts wahrzunehmen. Der metrische Unterschied langer und kurzer oder betonter und unbetonter Sylben, der, als das erste metrische Erforderniß, auch die Meistersängerverse gliedert, ist in ihren Gesängen von der Gleichförmigkeit des Choralschrittes vollständig verschlungen und damit rhythmische Gliederung überhaupt unmöglich gemacht. Die zum Theil schon vernunftgemäße Textdeklamation des Minnegesanges ist wieder abhanden gekommen: der Sinn der Worte, die Bedeutung der Sylben wird nicht im Mindesten mehr berücksichtigt; auch in dieser Beziehung ist die fromme Sinnlosigkeit des Kirchengesanges zurückgekehrt. Die Gesammthaltung der Gesänge ist wieder steif choralmäßig; der Kirchengesang ist wieder Herr geworden über das weltliche Lied, das Lied selbst aber hat sich geflüchtet aus dem Kunstgesange und nur im Volksliede darf man es noch suchen. Zum Liede also, und vollends zum Kunstliede, bringt es der Meistergesang nicht; seine Stellung zu diesem ist eine sehr entfernte, ja geradezu negative: der ganze Meistergesang ist der entschiedene Widerpart des Liedes. Und die Kunst an ihm

ist nicht die aus dem verklärenden Gestaltungsprozesse der Phantasie hervorgehende Schönheit, sondern die in äußerlicher Technik steckengebliebene Arbeit, die nur Rohes oder Häßliches erzeugt.

Das Einzige, was im Meistergesange nothdürftig noch an das Lied erinnert, ist die dreitheilige Grundform der beiden „Stollen“ und des „Abgesanges“. Und zwar ist deren musikalische Behandlung die uns schon vom Volksliede und vom Minnegesange her bekannte, daß nämlich für die beiden „Stollen“ ein melodischer Satz, und für den „Abgesang“ ein zweiter, etwas abweichender bestand, während der sogen. „Schlußstoll“ die Melodie des ersten „Stoll“ noch ein Mal aufnahm. Hiernach wurde also die Melodie der beiden „Stollen“, wegen der zwei Textzeilen, zwei Mal, die Melodie des „Abgesanges“, mit nur einfacher Textzeile, ein Mal gesungen; ebenso trat die Melodie des „Schlußstoll“ nur ein Mal auf. Aber diese dem Liede so wesentliche Grundform, diese streng symmetrische Strophengliederung kommt in den Meistergesängen gar nicht zur Geltung, weil die einzelnen Strophenabschnitte durch lauter choralisch gedehnte Tongänge ausgefüllt sind, die vom Ohre nicht mehr überschaulich zusammengefaßt werden können, weil man, noch ehe sie zu Ende gehen, ihren Anfang schon wieder vergessen hat, also auch die Gesammtanlage, die aus mehren solchen gezerrten Choralsätzen besteht, nicht mehr herauszuerkennen vermag. Die Liedform verlangt auch das wirkliche Lied: jene muntern, gedrängten Weisen, jene kleinen, wenigtaktigen Motive und kurzen Rhythmen, aus denen sich z. B. das eigentliche Volkslied, das bessere Minnelied u. s. w. zusammensetzte. Langathmige Kirchenlamentationen aber widerstreben der knappen Liedform, ja zerstören sie geradezu. Man muß sie an den notirten Gesängen sehen, um sich zu überzeugen, daß diese Gesänge überhaupt noch in der Liedform gebaut sind, denn hören kann man die Form nicht: für das Ohr ist sie so gut wie nicht vorhanden. Daß die Gesänge meist im verliebten Tenorschlüssel gesetzt sind, erscheint fast wie eine Ironie auf ihren nichts weniger als erotischen Inhalt. Der Tenorschlüssel war aber damals, vom cantus firmus im Kontrapunkt her, theils Zeitgebrauch, theils erklärt er sich aus der männlichen Stimmlage, für welche die Gesänge bestimmt waren. Wenn außerdem auch die Vorzeichnung des Alt- und Diskantschlüssels vorkommt, so beweist dies nur, wie geläufig in jener Periode der musikalischen Kunststudien auch in bürgerlichen Kreisen die Bekanntschaft mit der musikalischen Zeichenschrift war.

Nach dem Gesagten braucht es gar nicht mehr besonders hervorgehoben zu werden, daß der Meistergesang, musikalisch betrachtet, ein entschiedener Rückschritt gegen den Minnegesang ist. Nur bezüglich des Verhältnisses, in welchem Dichtung und Gesang bei beiden stehen, erscheinen sie gleichgestellt: Text und Melodie sind bei beiden noch in produktiver Einheit, die Verfasser der Texte zugleich die Erfinder des Gesanges — noch die nämliche Einheit beider Künste, welche die ganze erste Periode der Gesangentwickelung beherrscht und aus dem noch mangelnden Bewußtsein von der Selbständigkeit jeder der beiden Künste entspringt. Denn so lange bleiben beide in ursprünglicher Verschmelzung, als die dichterische Empfindung noch eine naiv sinnliche Beimischung und damit das Bedürfniß hat, sich auch äußerlich im Gesange zu vernehmen, so gut, wie sie im Tanze ihre innere Erregung sehen und körperlich fühlen will. Ja die Verbindung beider setzt sich, selbst wenn diese naive Kindheitsstufe bereits überschritten ist, noch so lange fort, bis der Gesang, dieser jüngere und unbeholfene Bruder der Poesie, der noch der leitenden Unterstützung der Schwester bedarf, sich von der Anlehnung an die Wortsylben gelöst und zu freier Bewegung, zu selbständiger Empfindungssprache gekräftigt hat. Dieser zweite Fall findet auf die Meistersänger seine Anwendung. Zwar gehören sie einer Zeit an, wo der Gesang sich schon zu ausdrucksvoller Melodie fortentwickelt hatte; aber sie nutzen bekanntlich diesen Gewinn nicht, stoßen besonders das muntere, melodische Volkslied von sich und verurtheilen sich dadurch selbst zu der kindischen Erstlingsmethode des Gesanges, dem mechanischen Zusammensingen von Sylbe und Ton, ohne von den Freiheiten, welche der Gesang sich mittlerweile errungen hatte, von den kurzen, zusammengeschleiften Noten auf eine Sylbe, von den Achtel- und Triolenfiguren, von den weitern Intervallschritten, von einer gewissen Beweglichkeit der Melodie, irgend Gebrauch zu machen. Sie singen, weil man Gedichte von Alters her immer gesungen hatte; sie singen — wie wir so eben dargethan haben — so, wie in der Kirche von jeher gesungen worden war und wie es auch zu ihrer Zeit noch geschah. Bei den Minnesängern hatte der Gesang zu den Gedichten einen weltlichen, gesund sinnlichen Ursprung, nämlich die rein menschliche Freude am schönen Klange, das Verlangen nach stärkerm Ausdruck der dichterischen Gefühle; die Meistersänger dagegen nahmen den Kirchengesang zum Vorbilde und sanken mit ihm auf jene Vorstufe zurück, wo noch kein Bedürfniß nach selbständiger Führung des Gesanges,

noch kein Bewußtsein für seine freie, melodische Schönheit erwacht war. Diese ästhetische Bewußtlosigkeit auf der einen und jene kirchliche Abhängigkeit auf der andern Seite reflektiren sich in der Verschmelzung von Dichtung und Gesang bei unsern „Dichter-Sängern“, wie sie von den alten Geschichtschreibern genannt werden, in der völlig selbstlosen Abhängigkeit des Gesanges vom Texte. Die Meistersänger sind, theils, weil sie später auftreten als die Minnesänger, theils, weil die Verbindung beider Künste bei ihnen geistloser und weniger innerlich berechtigt ist als bei jenen, die letzten Repräsentanten dieses naiven Urverhältnisses und daher die Ausläufer des ganzen Zeitraums, wo dies Verhältniß die Gesangmethode beherrscht.

Musikalischen und besonders melodischen Werth hat also der Minnegesang weit mehr als der Meistergesang. Jener hatte sich sehr verständig auf das Volkslied gestützt, sich aus ihm rekrutirt, aus ihm seine besten Säfte gesogen und war dadurch, neben seinem allerdings kirchlichen Gesammtzuschnitt, doch stellenweise schon frisch und ansprechend geworden. Der Meistergesang dagegen, auf alle diese Vortheile verzichtend und sich wieder auf rhythmenloses Syllabiren des Textes, auf die elementare Leseübung der Kantillation beschränkend, war empfindungs- und ausdruckslos und blieb weit hinter den Anklängen von Gesundheit und Frische zurück, die den Minnegesang stellenweise auszeichnen. Und zumal mit den herzerfreuenden Volksweisen verglichen, die uns in den Liederspielen Adam de la Hale's überraschten, ist der Meistergesang eine starre Todtenmaske neben einem blühenden Kindergesicht. Der relativ freie und schöne Fluß in den Melodien jener Lieder ist hier zu trockner Arithmetik eingefroren.

Aus diesem Grunde war denn auch der allmälige Verfall des Meistergesanges noch unausbleiblicher, als der des Minnegesanges. Die abstrakte Form, die formelle Technik, ohne die Beseelung eines dichterischen oder gedanklichen Inhalts, ist überall in der Kunst eine Halbheit und, wo sie sich allein zum ganzen Kunstwerk aufbläht, eine Unwahrheit, die nur so lange Bestand und eine scheinbare Berechtigung hat, als sie an die betreffenden Individuen und deren persönlichen Einfluß gebunden bleibt. Treten diese ab, so kommt auch die Leere der einseitig herrschenden Form zu Tage und als eine inhaltslose Hülle, als eine bloß konventionelle Vers- und Formspielerei, sinkt sie in ihr Nichts zusammen. So gingen denn seit dem Jahre 1600 die Schulen der Meistersänger ein; und fast

wie eine Fabel klingt es, daß die letzten Gesellschaften erst im Laufe unseres Jahrhunderts, nämlich erst 1839, erloschen sind — reliquienähnliche, gespenstische Gestalten aus einer längst begrabenen Zeit, aus einer Verbrüderung, die, nach zähem Handwerksgebrauch am Althergebrachten festhaltend, trotz ihres inwendigen Todes nicht hat sterben können.

Und doch steckt, tief verborgen und schwer erkennbar, ein Element des Fortschritts in den öden Meistersängerweisen, eins, wegen dessen auch wir aus ästhetischen Gründen mehr als ein Mal gegen sie zu Felde ziehen mußten: wir meinen die langgezogene, choralähnliche Satzform. Gerade diese langen Tongänge, die sich von der kurzen, leichten Liedform am Weitesten entfernen, ja die das Lied geradezu auf einen scheinbar falschen Weg verführten — gerade sie werden im Stillen der Hebel zur Fortentwickelung des Liedes oder doch wenigstens zu Studien und Operationen, die negativ und freilich erst nach einem langen Zeitraum sich für das Lied selbst höchst segensreich erwiesen, indem sie es zu seiner eigentlichen Kunstform haben gestalten helfen.

Schon gegen den Ausgang des Minnegesanges macht man die Beobachtung, daß das kleine Lied zurücktritt und der schwerfällige, ungereimte „Spruch" vorzuherrschen anfängt. Die gleiche Erscheinung setzt sich nun im Meistergesange noch allgemeiner und ausschließlicher fort. Eben, weil er die zierliche Leichtigkeit des Volksliedes verschmäht und sich vorherrschend in sentenziösen, didaktischen Weisheitssprüchen gefällt, werden auch seine Gesangmelodien länger und schwerfälliger. Man kann diese Neuerung zunächst poetisch und musikalisch beklagen, weil damit dem Gesange Frische und Volksthümlichkeit verloren ging; aus einem höhern Gesichtspunkte aber wird sie sich, besonders für die Kunst der musikalischen Komposition, als ein folgenreicher Gewinn erweisen. Wenn nämlich die Musik sich an lange, breit austönende Textzeilen anlegen kann, wie sie gerade den „Sprüchen" eigen sind, so ist ihr damit eine ebenso breite, ungehemmte Entfaltung ihres Materials, ein volles, freies Austönen ihrer Weisen gestattet, weit mehr, als der kurzathmige Liedsatz es zuläßt. Kräftiger, gravitätischer Gang und längere, choralartige Melodien sind der Ersatz für das zurücktretende kleine Lied — also gerade Formen, an denen sich die musikalische Kunst vielseitiger erproben kann, als an den knappen Rhythmen des Liedes. Diese längere Spruchform aber ist es gerade, welche der lehrhafte, kirchlich moralisirende Meistergesang mit Vorliebe ausbildet und mit deren gedehnten Melodien er einer ganz be-

stimmten Gesangform der nächsten Periode, ja, wenn man will, dem ganzen breit angelegten Kunstgesange derselben auf das Entgegenkommendste vorgearbeitet hat.

Gegen unsere ganze Untersuchung über den Meistergesang aber wird man vielleicht den Einwand geltend machen, dieselbe sei unwissenschaftlich und deshalb unhaltbar, weil es ihr an der erforderlichen Unterlage der Notationen fehle, indem sich aus den wenigen, die vorliegen, kein sicheres Endurtheil über diese Gesangstufe im Ganzen gewinnen lasse. Dies Bedenken wäre vollkommen berechtigt, hätten die einzelnen Meistergesänge ein individuelles, jeder von ihnen sein besonderes Gepräge, wie es der Fall sein würde, wenn sie die Anläufe des Volksliedes zu subjektiv mannigfaltigem Empfindungsausdruck weiter geführt und ihre eignen Weisen selbst in diese gesunde Strömung hineingeleitet hätten, wenn jeder Meistergesang ein kleines, eigenartiges Lied, ein Stimmungsbild für sich wäre, jedes mit einer neuen Melodie, mit einem andern Rhythmus. Da aber die Melodien des Meistergesanges ohne Widerspruch typisch sind, die choralartige Uniformität des Kirchengesanges über alle gleichmäßig ausgegossen ist, so dürfen füglich die wenigen vorhandenen für sämmtliche andere gelten, die man nicht kennt; und das musikalische Urtheil, welches wir auf Grund dieser wenigen gefällt haben, darf mit gutem Recht auf den Meistergesang im Ganzen ausgedehnt werden. Schwerlich würde das Ergebniß anders lauten, selbst wenn die musikalische Wissenschaft über sämmtliche jemals notirte Meistergesänge verfügte. Mögen künftig einmal, wenn der verborgene Schatz wirklich noch gehoben werden sollte, Einzelnheiten schärfer bestimmt, detaillirte Nachweise für die durchgehende Methode, für den typischen Gesammtcharakter der Gesänge beigebracht werden — das Urtheil im Ganzen wird kaum eine Änderung, wenigstens keine gänzliche Verwerfung erfahren.

Schließlich noch ein Überblick über den bisherigen Gesammtverlauf der Liedbildung, der hier um so mehr am Platze sein möchte, als die Hauptstufen, gleichsam die ragenden Lichtpunkte in dem Höhenzuge der Entwickelung sich bei der Ausführlichkeit unserer Darstellung leicht verbergen könnten, der lange Weg der Entwickelung von dem Auge des Lesers kaum zu übersichtlicher Einheit zusammengefaßt werden dürfte.

Im religiös oder national epischen Volksgesange der Alten kommt das Lied noch nicht zum Vorschein, höchstens in der lyrischen Dichtung dämmert sein Begriff: es bedarf der gemütherweckenden Innerlichkeit des Christenthums bei den Germanen und des ergänzenden Formsinnes der Romanen, um überhaupt zu entstehen und sich zur Gattung mit ausgeprägter Form zu befestigen. Jedoch auch dies gelingt ihm nicht sogleich: kurze Rufe und Kantilenen, roh rhythmischer, recitativisch accentuirter Naturgesang sind seine Vorläufer; und erst unter den belebenden und erweichenden Einflüssen des kirchlichen Christenthums, da ihm die Welt des Gemüthes, der neue Schatz menschlicher Gefühle aufgegangen ist und ihm aus der Dichtung theils des altepischen Nationalgesanges der Germanen, theils der kirchlichen Sequenzen die entsprechende Strophenform zukommt, tritt es in seiner eigentlichen Gestalt als Volkslied zu Tage und schreitet von kleinen rhythmischen und melodischen Sätzen wunderbar schnell zu Sangbarkeit und Empfindungsausdruck fort. In diesem Volksliede bei Romanen und Germanen liegt der Höhepunkt der Liedentwickelung während des ganzen ersten Zeitraums, es ist das Beste, was der Gesang im Alterthum und Mittelalter überhaupt hervorgebracht hat und wird der lebendige Quell, aus welchem der beginnende Kunstgesang der Minne- und Meistersänger, der französischen wie der deutschen, Nahrung und Wohllaut schöpft. Wenigstens der Minnegesang ist überall da melodisch gesund und ansprechend, wo er sich an Volksweisen anlehnt, wie sie ihm durch die „Fahrenden" zugetragen waren; und noch wohlthuender sind die Melodien der frühesten Kunstmusiker (Kontrapunktisten), wo sie reine Volkslieder enthalten; ihre dramatischen „Liederspiele", verfrühete und vereinzelte Vorläufer der Oper, sind einzig mit solchen ausgestattet. Der Meistergesang dagegen fällt, weil er den frischen Quell des Volksliedes verschmäht, von dem er nur die Strophenform in ausgereckter Gestalt festhält, wieder in den todten, seelenlosen Kirchengesang zurück und bestätigt die Unfähigkeit des Kunstgesanges, sich aus eigner Erfindung zu gestalten, damit aber auch das Ende dieser Epoche selbst. Sie hat das musikalische Lied in's Leben gerufen und als Volkslied in seiner eigensten und reinsten, für die ganze folgende Entwickelung mustergültigen Gestalt hingestellt — mit diesem dankbaren Resultat schließt der vorliegende erste Zeitraum.

Faßt man nun aber, mit Ausschluß des Alterthums, den Prozeß der Liedbildung bei Germanen und Romanen allein in's Auge, so ergeben

sich, wie dies in unserer Darstellung bereits hervorgetreten ist, zwei Stufen oder Methoden. Die erste war diejenige, wo das Lied, nachdem es bis dahin embryonisch im Volksgesange geschlummert, die ersten Versuche zu selbständiger Erfindung macht, indem es nur erst ein Paar Takte zu einem ganz kurzen Motiv aneinanderfügt und sich in engen Sekundenschritten dahinzwängt. Ganz ohne eigne Empfindung, noch völlig ungeübt in der reiheweisen Zusammenstellung der Töne und daher unfähig, ein selbständiges Ganzes zu erfinden, entlehnt es theils aus dem Kirchen-, theils aus dem Volksgesange einfache oder bekannte Bruchstücke von Melodie und untermischt mit diesen seine eignen kleinen Sätze. Oder es reihet mehre solche Sätze, die möglicherweise schon selbsterfunden sein können, mosaikartig aneinander, alle von sehr ähnlicher Haltung, nur etwa durch die Höhe der Tonlage unterschieden und, da jeder bloß wenige Takte umfaßt, häufig von Pausen unterbrochen. Nicht unpassend dürfte diese Stufe des werdenden Liedes, die wir oben (S. 174) die erste Liedform genannt haben, die gemischte oder mechanische heißen.

Dagegen bringt es die zweite Stufe schon zu zusammenhängenden Tongängen, deren Intervalle sich unter der rege werdenden Empfindung bereits von einander lösen und seelisch sprechen lernen, also zur wirklich sangbaren Kantilene, zur eigentlichen Melodie mit jener Gruppirung zu symmetrischen Perioden, die neben dem Eindruck innerer Geschlossenheit und Nothwendigkeit auch den der befriedigenden Schönheit machen. Diese Stufe der eigentlichen und wahren Liedform, wie wir sie schon oben (S. 183) nannten, möge die selbständig melodische genannt werden.

Von der Gesammtentwickelung des Liedes während dieser ersten Periode aber scheiden wir mit der Lehre, daß das Lied, wie aller Gesang und alle Musik, die ja nur von ihm, als dem Grundstamm, ihren Ausgang genommen haben, eine Schöpfung des Volkes, der naiven Empfindung ist, und nicht etwa ein Produkt der Kirche oder der gelehrten Theorie; letztere beiden sind entweder nur die wissenschaftlichen Begründer oder die maßgebenden Formbildner für das, was das Volksgefühl instinktiv erzeugt. Überall, wo man den Gesang auf diesem unnatürlichen, unkünstlerischen Boden, aus andern Quellen, als dem gesunden Volksgefühl, dem naturwahren, innigen Gefühl überhaupt hat schaffen wollen, ist er mißlungen, ist er ein hohles, inhaltloses Getön geblieben, ohne

Anklang im Volke, ohne Lebensdauer, ohne Entwickelungsfähigkeit. Wahrer Gesang, Herzenssprache von natürlichem Fluß und Wohllaut ist er nur da, wo er dem Munde des Volkes entströmt oder doch die Empfindungsfrische des Volkes athmet. Kein Lied hat innere Wahrheit, kein Gesang wird seelisch ansprechen oder dauernd fortleben, der sich von dieser ersten und natürlichsten Grundlage lossagt. Treues Festhalten an der Natur und der natürlichen Unbefangenheit, Rückkehr zur naiven, rein menschlichen Empfindung und zu entsprechend einfachen Formen, ist wie für die Zukunft unseres Geschlechts, so auch für die Musik die Losung, die einzige Bürgschaft, am Meisten aber für die Gesangmusik, die mit ihren Stoffen und ihrer gesammten Existenz ausschließlich an die schlichte, naturwahre Empfindung gewiesen ist.